

# بحوث ومقالات

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

- إشكالية التعددية في المصطلح العلمي العربي  
د. ممدوح محمد
- نظرية الأجناس الأدبية وتقنيات القصة المعاصرة  
د. نعيم اليافي
- لماذا قدم الجاحظ اللفظ على المعنى؟  
د. أحمد علي محمد
- زهير في قبضة الأصمعي  
د. عبدالكريم حسين
- الأحنف العكبري: شاعر المتسولين  
أحمد الحسين
- والت وايمان: سلاما أيها العالم  
بندر عبدالحميد
- بيكاسو والأدب  
مصطفى غنيم

# إشكالية التعددية في المصطلح العلمي العربي

## الواقع والحلول

● د. ممدوح محمد - جامعة الكويت

● المدخل:

أيًا كان فهمنا للمشروع الحضاري لأمتنا، فإن من أهم أركان هذا المشروع بناء المجتمع المتقدم المعاصر. والمعاصرة التي نسعى إليها هي المعاصرة الفاعلة المنتجة المستقلة، لا المعاصرة المنفعلة المستهلكة التابعة. هذه المعاصرة لا يمكن أن تنتهيا لنا ما لم نعش عصرنا بأبرز معطياته، نعني العلم والتقانة. إلا أن هذا العلم الحديث كتب بلغات صانعيه من الأجانب عامة والغربيين خاصة، فكان أماننا للإفادة منه خياران: إما أن نأخذ بلغات أهلها - وإما أن ننقله إلى لغتنا على ما يليق هذا النقل من مهام ثقالي، وما يتطلبه من جهود، والخيار الثاني هو ما استقر عليه رأي الأمة، وهو ما أطلق عليه (التعريب) الذي يعني نقل العلوم إلى اللغة العربية واتخاذ العربية لغة تعليم في مختلف مراحلها.



فإن السيل الوافر من المصطلحات العربية أوقعنا في إشكالية (تعددية المصطلح العربي) موضوع هذا البحث.

سوف نتناول هذه الإشكالية من خلال ثلاثة محاور هي:

- ١ - تحديد الظاهرة: حجمها ومخاطرها.
- ٢ - أسبابها.
- ٣ - الحلول المعتمدة والمقترحة لمعالجتها.

## ١ - حجم الظاهرة ومخاطرها:

يعني تعدد المصطلح عامة، وضع أكثر من مصطلح مقابل المفهوم الواحد. وفي بحثنا نعني به وضع أكثر من مصطلح عربي مقابل المصطلح الأجنبي الواحد، عند ترجمته أو نقله إلى العربية.

ولنضرب مثلاً ساقه أحد كبار العربيين حول تعدد المصطلحات العربية للمصطلح الفرنسي (FREIN). فمجمع القاهرة كان وضع له (الكماشة)، ووضع له معجم عسكري عربي (الموقف) ومعجم عسكري آخر (المكيح واللاسك)، وهو في المعجم العربي التجاري (اللجام)، وفي أحد الكتب الصناعية (الميقف)، وفي مجموعة المصطلحات التي أقرها المجمع (المعوق)، وهو على السنة كثير من أهل الصناعة: (الفران).

وليس تعدد المصطلح مقصوداً على تعدد جهات الوضع، بل قد يتعدد المصطلح الواحد حتى عند الجهة الواحدة الواضحة للمصطلح، فقد وضع مجمع عربي لمصطلح جغرافي أجنبي واحد مقابلين عربيين، ووضع معرب بارز لمصطلح طبي أجنبي واحد ثلاثة مقابلات عربية.

وثمة علم يعول عليه في الدراسات اللغوية، ويراهن بعضهم على قدرته على حل كثير من إشكاليات لغتنا المعاصرة، ومع ذلك فقد تعددت بعض مصطلحاته الأولية تعدداً

لم تكن أمتنا العربية بدعا بين الأمم في خيارها هذا، فكل الأمم الحية التي واجهت ما واجهناه كان لها الخيار ذاته، سواء في ذلك الأمم الصغيرة كبلغاريا والسويد والدانمرك، والأمم الكبيرة كالصين والباكستان.

ولما كانت لغة العلم الذي يراد نقله تعتمد مفصلياً على المصطلحات العلمية، كان لزاماً على العرب وضع المصطلحات العلمية العربية التي تقابل المصطلحات الأجنبية. وهنا نهض ذوو العزم من المختصين العلميين واللغويين العرب لوضع المصطلح العلمي العربي بدءاً برجال التجربة التعريبية الرائدة في مصر سنة (١٨٢٦) في أوائل عصر النهضة الحديثة، ومروراً بالتجربة الراسخة المتكاملة في الشام منذ سنة (١٩٩١).

وانتهاء بالجهود الكبيرة التي تبذلها المؤسسات العلمية في المغرب العربي ودول الخليج العربية وعلى رأسها مركز الأبحاث للتعريب في الرباط ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي. فكان حصيلة الجهود المباركة على مدار قرنين من الزمن أن وضع نحو خمس مائة ألف مصطلح في مختلف العلوم والتخصصات. وقد أسعفت لغتنا العربية الخالدة بقواعدها الصرفية والاشتقاقية والدلالية أبنائها في أن يواجهوا باقتدار مشكلة إيجاد المصطلح العلمي العربي، وحلها بالطريقة المرضية.

لكن - في ميدان اللغات - كما في مختلف مناحي الحياة الإنسانية الأخرى، كثير ما تحمل الحلول التي يتوصل إليها الإنسان إشكاليات تتفرع عن تلك الحلول. وهنا تبدأ رحلة جديدة للبحث عن حلول لما استجد من إشكاليات.

فإن كانت العربية بأبنائها من العلميين واللغويين قد استطاعت مواجهة العلوم العصرية بمصطلحاتها كافية للتعبير عنها،

الأجنبي وسيلة تواصل وتفاهم بين المؤسسات العربية والباحثين العرب.

٢ - تشكّل لغات علمية إقليمية على غرار اللهجات العامية الاقليمية، تنعدم معها إمكانية استقادة قطر عربي من الكتب العلمية المؤلفة أو المترجمة في قطر آخر.

٣ - هدر جهود العاملين في ميدان المصطلح، لأن التعددية حصيلة تكرار جهود كان الأفضل لو وجهت نحو وضع مصطلحات جديدة نحن بحاجة إليها.

كان الإحساس بهذه الإشكالية قديما لدى العاملين في ميدان التعريب، فقد نشرت مقالات في المجالات العلمية والمجمعية العربية منذ سنة (١٩٢٨) تعالج هذه الظاهرة التي مازالت تتفاعل حتى أفضى أمرها إلى أن تعقد مؤتمرات خاصة لمعالجتها منذ سنة (١٩٥٣)، إذ انعقد المؤتمر الأول للاتحاد العلمي العربي في الاسكندرية، وكان في أول مهامه توحيد المصطلحات العلمية العربية. ثم توالى مؤتمرات اتحادات المحامين والأطباء ومجالس البحث العلمي والمهندسين، فكان توحيد المصطلحات العلمية القاسم المشترك فيما بينها، كما أفضى أمرها إلى أن تنشأ مؤسسة لغوية قومية مهمتها الأساسية تنسيق المصطلحات التي تنتهجها جهات التعريب والأفراد، وتوحيدها، وهي مكتب تنسيق التعريب في الرباط.

والخلاصة أن الشعور بإشكالية تعددية المصطلح العربي وضرورة توحيدده أصبح شعورا عاما في الوطن العربي.

إلا أنه مع شعورنا بهذه الإشكالية ومخاطرها، لا يصح لنا إعطاؤها حجما أكبر من حجمها الطبيعي، ولا يصح اعتبارها عائقا يحول دون التعريب، ودليلنا على ذلك أمور:

١ - إن تعدد المصطلح ظاهرة لغوية

مخيبا للآمال، فنرى مقابل مصطلح واحد من مصطلحاته الأجنبية ثمانية مقابلات عربية:

فقد وضع لمصطلح (PHONEME) المقابلات: فونيم، صوتم، صوت، صوتيم، صوت مجرد، مستصوت. لافظ، فونيمية.

ووضع لمصطلح (MARPHEME) المقابلات: مورفيم، صيغم، مورفيمية، وحدة صرفية، صرفية مجردة، صرفيم.

ووضع لمصطلح (PHANE) المقابلات: فون، صوت، صوت لغوي، صوت كلامي.

بل إن رجال هذا العلم الذي دخل إلى العربية منذ قرابة نصف قرن، لم يتفقوا بعد على اسمه، فبعضهم يطلق عليه اسم (اللسانيات)، وآخر (اللسنية) وثالث (اللسنية)، ورابع (علم اللغة) وخامس (اللغويات) وسادس: (لانغوستيك).

وهكذا نرى للفظ الأجنبي الواحد بضع كلمات عربية، بين معرّب ومشتق ومنحوت. وكل واحد من واضعي تلك الكلمات يتشبّث برأيه.

إن نقشي ظاهرة تعدد المصطلح حملت مجمعا ومصطلحيا مرموقا على أن يقول: «إن اختلاف المصطلحات العلمية يكاد يصبح داء من أدواء لغتنا العربية». «وقد بلغ التناقض في المصطلحات العسكرية العربية درجة تعذر معها التفاهم بين جيشين عربيين إلا بلغة أجنبية».

وعلق عالم عربي على هذه الظاهرة قائلا: «ولئن استمر الحال على هذا المنوال، فإنه يستحيل على الدارس أو الباحث أن يتابع مسألة، ما لم يرجع في كل حالة إلى الأصل الافرنجي».

إننا نرى أن أخطر ما يمكن أن تؤدي إليه هذه التعددية هو:

١ - التشجيع على العودة إلى المصطلح



مفهوم المصطلح في سياق النص يخفف من الأثر السلبي لتعدد.

٤ - ثمة من اللغويين والمعربين العرب من لم تقلقه هذه التعددية المصطلحية، بل رآها في طبائع الأشياء إذ يقول: «إننا نرى أن هذه الاختلافات طبيعية نوعا ما، ولا نجد ما يستوجب قلقا كبيرا، لأننا لا نشك في أن هذه الكلمات المختلفة ستتغربل وتتصفى وسيبقى في مساحة الاستعمال أوفقها وأصلحها»، فقد وضع للمصطلح الأجنبي (CONSCIENCE) مصطلحا (الشعور) و(الوعي)، لكن الاستعمال رجح الاستعمال الثاني. ويرى عالم آخر «أن ما يهول به بعضهم من اختلاف المصطلحات العربية وتعدد الأسماء لمسمى واحد، إنما هو من سوء التقدير وحسب الشغب».

٥ - يذهب بعض المعربين عامدا إلى وضع أكثر من مقابل عربي للمصطلح الأجنبي، كي يضع أمام الباحثين والعلميين فرصة لاختيار ما هو أدق في التعبير، أو ما هو أقرب إلى الذوق العام.

٦ - إن ربط البدء بالتعريب بشرط توحيد المصطلح العلمي العربي، يعني تأجيل التعريب إلى ما لانهاية، بل والتخلي عنه، لأنه ربط بما هو متحول ومتغير، ذلك أن التعددية لا يمكن أن تنتهي تماما، فهي متجددة تجدد ظهور المصطلحات نفسها، وكلما وحدث المصطلحات العربية لعلم ما، ظهرت مصطلحات جديدة له نظرا لتطور ذلك العلم، وبالتالي برزت إشكالية التعددية من جديد. وعليه فلا يصح مطلقا اشتراط وحدة المصطلح قبل التعريب، لأنهما يمكن أن تكونا عمليتين متوازيتين ومتكاملتين.

إن هذا التوضيح لحدود إشكالية التعددية ضروري، تتطلبه النظرة الموضوعية والملتزمة، التي لا تنكر وجود المشكلات والمعوقات في مسيرتنا اللغوية،

قديمة. ولم يحل تعدد مصطلحات أي علم دون تقدمه. ذلك أن الاستعمال اليومي يثبت مصطلحا واحدا ويلغي ما سواه. ففي علم النحو مثلا تجاوز مصطلحا (الحال والقطع) و(الصفة والنعت) و(الجاري والمتصرف) و(الضمير المجهول وضمير الشأن)، ثم تغلبت مصطلحات: الحال والمتصرف وضمير الشأن، وما زال مصطلحا (الصفة والنعت) مستعملين في وقت. ولم يحل هذا التعدد دون تقدم علم النحو وتوسعه.

٢ - إن تعددية المصطلح ظاهرة لغوية عالمية، وليست خاصة بالعربية، ونحن لسنا مع بعض المستعربين أو المستشرقين في زعمهم أنها ظاهرة خاصة بالعربية، وأنها ظاهرة «فريدة يصعب علينا أن نجد أمثلة تشابهها في لغات أخرى». ولناخذ مثلا في اللغة الفرنسية، فقد وُضع مقابل المصطلح الانكليزي (TALKI WALKIE) ستة مصطلحات هي: INTERPHANE, PARTATIF, COMBINE, TAP - TOC, RADIO TELEPHONE PARTATIF, EMETTEUR RE-CEPTEUR, هذا على قرب ما بين الثقافتين الإنكليزية والفرنسية.

ولولا التعدد المصطلحي في اللغات الأوروبية، لما عقدت المؤتمرات لتوحيدها. منها مؤتمر علماء النبات سنة (١٨٦٧)م، ومؤتمر علماء الحيوان سنة (١٨٨٩)، ومؤتمر علماء الكيمياء سنة (١٨٩٢)، ولولا ذلك التعدد لما قررت اللجنة الدولية للصناعات الكهربائية توحيد مصطلحاتها سنة (١٩٠٦).

٣ - إن المصطلح - على أهميته - ليس وحده هو ما يوضح النص العلمي، بل إن معنى المصطلح أو مفهومه الذي يوضح ويبين أيضا، فالمصطلح اسم يرمز إلى المسمى، ولكنه ليس هو إياه، وإن إدراك

### ٣ - تعدد مصادر المصطلح

إننا نترجم وننقل المصطلحات من لغات أجنبية متعددة أهمها الانكليزية والفرنسية والألمانية والروسية. ومن الطبيعي أن كل لغة تضع مصطلحاتها انطلاقاً من مفهومها لدلول ذلك المصطلح، وتبعاً لقواعد التسمية والاشتقاق فيها. وعندما نترجم عن تلك اللغات فإننا نتأثر حتماً بمفهوم لغة الأصل الأجنبية وطريقة أدائها. وأوضح مثال على هذا التعدد المصطلح العربي لجهاز (الحاسوب)، فقد سُمِّيَ (حاسب وحاسبة ونظاماً ورتابة وعقل الكتروني)، فالذين ترجموا عن الفرنسية تأثروا بالجزر اللغوي الذي اشتق منه المصطلح الفرنسي لذلك الجهاز. وهو (ORDI NATEUR) الذي يعني (الترتيب والتنظيم) فسمّوه نظاماً ورتابة كما في المغرب العربي، والذي نقلوا عن اللغة الانكليزية تأثروا بالجزر اللغوي الذي اشتق منه ذلك المصطلح وهو (COMPUTER) الذي يعني (الحساب)، كما في المشرق العربي.

٤ - عدم الالتزام بمصطلحات السابقين: الملاحظ أن كثيراً من واضعي المصطلحات ومؤلفي الكتب المدرسية والجامعية، لم يلتزموا بمصطلحات من تقدمهم، إما لعدم اطلاعهم عليها أصلاً، وإما بحجة توخي الدقة العلمية، وإما بدافع التعصب. من ذلك أن مجمع القاهرة كان قد أقر مصطلح (تضغاط شرياني) ترجمة لمصطلح طبي، فجاء بعده معجم طبي آخر وضع للمصطلح الأجنبي نفسه مصطلح (فرط توتر شرياني). وإذا كان مثل هذا التقصير قد يفتقر في ظروف التجزئة وبعد الشقة وصعوبة الاتصال، فإن مما لا يفتقر ألا يلتزم باحث مصطلحات علمية أقرتها هيئة علمية رصينة في بلده.

ولكنها تعمل على تحجيم تلك المشكلات بحيث لا تبدو استعصاء لا يمكن التغلب عليه، مما يدفع بالمتحفظين إزاء التعريب إلى الخوف منه، ومما يشجع أعداءه على تغذية عوامل الردّة والنكوص.

### ٢ - أسباب التعددية المصطلحية

لتعدد المصطلح العربي أسباب وعوامل أهمها:

١ - تعدد الجهات الواضعة للمصطلح، فهناك المجامع اللغوية، والجامعات والاتحادات العلمية أو المهنية، والمنظمات العربية والدولية، وهناك الأفراد من العلماء والباحثين. ومن الطبيعي أن يختلف العاملون في هذه الجهات، في مقدارهم اللغوية، وخبراتهم العلمية والتقنية، وفي أذواقهم البلاغية، وهذه كلها عوامل تدفع إلى وضع مصطلح دون غيره.

٢ - تعدد مناهج التعريب. ذلك أن تعدد جهات التعريب يؤدي إلى تعدد مناهجه، فثمة جهات أميل إلى استمداد مصطلحاتها من كتب التراث، وثمة من يفضل التوليد بالاشتقاق الصرفي، وهناك من يجنح إلى الاشتقاق النحتي، وهناك من يتشدد إزاء الدخيل والعامي أو يتساهل فيهما ومن الطبيعي أن تنتج المناهج المتعددة مصطلحات متعددة، لاسيما عند من أثر التوليد اللغوي، وعند من استسهل التعريب اللفظي، ولذا كانت أشد المعارك المصطلحية احتداماً بين المعربين تلك التي دارت بين هذين الفريقين؛ ومن هذا القبيل ما رأينا من صراع حول أزواج من الكلمات مثل (تلفون وهاتف، أتوموبيل وسيارة، ميكروسكوب ومجهر، ومحرك) ومن هذا القبيل ما نراه اليوم من خلاف حول مصطلحي (حاسوب وكمبيوتر، وإيدز ونقص المناعة).



٥ — بقاء الاستجابة للمصطلحات الجديدة:

يقول أحد كبار العاملين في حقل التعريب: «نضع المصطلحات في جميع الميادين بسرعة معدلها (٢٥٠٠) مصطلح في السنة، بينما تضع فرنسا (٥٤٧٥) مصطلحا، ويخلق في كل سنة ما يربو على (٧٣٠٠) مصطلح جديد في جميع العلوم. كل هذا مدلوله أننا نضع (٢٥٠٠) مصطلح عوضا عن عشرة آلاف مصطلح يجب أن نضعها المتابعة الجديد ولتعويض ما فاتنا في سنوات سابقة» وهذا يعني أن المدرسين والفنيين الذين يواجهون المصطلحات الجديدة، ولا يجدون مؤسسة علمية سبقتهم إلى تعريبها، لا مناص لهم من أن يجتهد كل واحد منهم على انفراد لتعريبها، فيكون من نتائج هذا الانفراد أن تأتي المصطلحات متعددة متنوعة بحسب مقدرة كل من المعربين وأسلوبه ومنهجه، وهيئات (أن يقع الحافر على الحافر) كما يقال في لغة النقد الأدبي.

٣ — توحيد المصطلح العلمي العربي ووسائله:

صار توحيد المصطلح العربي محورا ثابتا من محاور التعريب، فما من مؤتمر أو ندوة لمجامع لغوية أو اتحادات علمية أو اتحاد جامعات عربية، إلا كان توحيد المصطلح العلمي العربي في إطار اهتماماتها الرئيسية، منذ المؤتمر الأول للاتحاد العلمي في الاسكندرية عام (١٩٥٣) - الذي أشرنا إليه قبل قليل — والمؤتمر الأول لاتحاد المجامع العربية اللغوية في دمشق عام (١٩٥٦) ومؤتمر التعريب الأول في الرباط عام (١٩٦١)، ومؤتمر توحيد المصطلحات العلمية في الجزائر سنة (١٩٦٤).

وبادئ ذي بدء لا بد من توضيح أن ما نغنيه بتوحيد المصطلح العربي هو «وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد في

الحقل المعرفي الواحد» فإذا ورد المصطلح نفسه في حقلين مختلفين فتعدده جائز، فليس من تعدد المصطلح مثلا أن نترجم مصطلحا أجنبيا واحدا هو (PITCH) بأربعة مقالات عربية هي: (ميل) في حقل هندسة العمارة. و(خطران) في هندسة الميكانيك. و(تباعد) في علم المعالجة الأوتوماتيكية للمعلومات.

و(زفت) في علم المعادن. ذلك أن هذه هي مدلولاته الحقيقية في تلك العلوم.

وببساطة أوضح، فإن توحيد المصطلح العلمي العربي يعني أن يكون للمصطلح الأجنبي الواحد في علم ما، مقابل عربي واحد.

لكن هذا المصطلح (الواحد) لا يأتي واحدا — غالبا — إلا نتيجة عملية انتقاء وترجيح بين مصطلحات أو مقابلات متعددة. فالمصطلح الواحد هو في الحقيقة مصطلح موحد).

فما وسائل توحيد المصطلح العلمي العربي؟

إن التفكير النظري المجرد يقود إلى أن توحيد المصطلح العربي يعني إزالة أسباب تعدده التي ذكرنا. لكن الواقع الراهن للحالة العربية اليوم يفرض علينا تفكيراً عملياً ينطلق من هذا الواقع. إننا لا نستطيع مثلا توحيد مصادر مصطلحاتنا ما دمنا نستوردها في جملة ما نستورده من حاجيات وكماليات من الأسواق المتاحة. كما أن تعدد الهيئات والمؤسسات العلمية واللغوية في الأقطار العربية المتعددة حقيقة فرضت نفسها، ولا غنى عن التعامل معها أيا كانت مواقفنا منها.

كان أهم الحلول التي اعتمدتها مؤسسات التعريب، لتوحيد المصطلح العربي حتى اليوم، هو (توحيد المعاجم

والجيولوجية والنبات والحيوان والجغرافية والفلسفة والصحة والفلك. وهناك المعاجم الموحدة للتعليم التقني والمهني في الكهرباء والطباعة والبناء والتجارة والحاسبة والميكانيك.

ثم المعاجم الموحدة للتعليم العالي في الجيولوجية والنفط والحاسبات والالكترونيات والاقتصاد والإدارة والإحصاء... الخ.

ولم يقتصر مكتب تنسيق التعريب على توحيد المعاجم المتخصصة، بل حاول توحيد منهجيات وضع المصطلح العربي، لأن توحيد المنهجية يمكن أن يؤدي إلى مصطلحات متقاربة جداً إن لم تكن موحدة. فدعا المكتب إلى ندوة لهذا الغرض في شهر شباط (١٩٨١) سماها (ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة). شارك فيها المعنيون بشؤون التعريب في الوطن العربي لا سيما مجامع اللغة العربية واتحاد الجامعات العربية.

وانتهت الندوة إلى اقرار مجموعة من

المبادئ أهمها:  
أ - ضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوية ومدلوله الاصطلاحي، ولا يشترط في المصطلح أن يستوعب كل معناه العلمي.

ب - استقرار التراث العربي واستخراج ما استقر من مصطلحاته العلمية للإفادة منها.

ج - تفضيل الكلمات العربية المتواترة على الكلمات المعربة.

د - تجنب الكلمات العامية إلا عند الاقتضاء.

هـ - التعريب اللفظي عند الحاجة، خاصة المصطلحات ذات الصبغة العالمية والطريقة التي يتبعها المؤتمر في توحيد المصطلحات هي:

المتخصصة). لكننا وجدنا أن هذه الوسيلة وهذا الحل على أهميته وقيمه العالية يجب أن يعزز بوسائل أخرى لزيادة فاعليته، ولاستيعاب المتغيرات المستجدة في حقل المصطلح.

سوف نعرض بإيجاز لتجربة توحيد المعاجم المتخصصة، ثم نقضي بذكر الوسائل التي نقترحها، والتي نراها ضرورية للوصول إلى مصطلح عربي موحد. ثم نختم بالإشارة إلى النتائج المشجعة والطيبة التي أسفرت عنها جهود التوحيد المصطلحي حتى الآن.

أولاً: الوسيلة المعتمدة: وهي توحيد المعاجم المتخصصة.

بعد أن تعددت المعاجم المتخصصة بكل علم وفن، حتى تجاوزت الستين معجماً في بعض العلوم كالطب، وتجاوزت الخمسة عشر معجماً في علوم حديثة جداً كالحاسوب، وكان من الطبيعي أن يتجه العمل في توحيد المصطلحات إلى توحيد معاجمها المتخصصة. وقد شارك في هذه المهمة الجليلة

مؤتمرات التعريب ومكتبها الدائم لتنسيق التعريب في الرباط، وشاركت فيه لجان نوعية لكلجنة توحيد المعجم الطبي، ولجنة توحيد المعجم العسكري. كما شاركت فيه منظمات عربية ودولية وكان لكل منها أسلوبه.

#### ١ - جهود ومؤتمرات التعريب:

قامت مؤتمرات التعريب ومكتبها الدائم مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي ومقره في الرباط. قامت حتى الآن بتوحيد اثنين وأربعين معجماً متخصصاً، عدد مصطلحاتها نحو خمس مائة ألف مصطلح موزعة على مختلف العلوم والمستويات التعليمية:

فهناك مثلاً: المعاجم الموحدة للتعليم العام في الفيزياء والرياضيات والكيمياء



انكليزي، لكنه زود بمسرد عربي لمن يرغب بالوصول إلى المصطلح الأجنبي انطلاقاً من المصطلح العربي.

ب - المعجم العسكري الموحد: وأنجزته (لجنة توحيد المصطلحات العسكرية للجيش العربية)، بإشراف جامعة الدول العربية. وقد ضم هذا المعجم نحو ثمانين ألف مصطلح عسكري، وقسم ستة أقسام بحسب مداخله.

القسم الأول: انكليزي - عربي

القسم الثاني: فرنسي - عربي

القسم الثالث: عربي - انكليزي

القسم الرابع: عربي - فرنسي

القسم الخامس: روسي - عربي

القسم السادس: عربي - روسي

وبذلك يمكن للمستفيد من المعجم العسكري الموحد الوصول إلى غرضه انطلاقاً من المصطلح الذي يصادفه.

وواضح أن هاتين اللجنتين تمثلان منظمات عربية تعمل في إطار الجامعة العربية.

لقي هذان المعجمان قبولا ورواجاً، وقد أديا خدمة لا غنى عنها في تعريب هذين العلمين وفي نشر بحوثهما ومقالاتهما بلغة عربية علمية دقيقة في المجالات المتخصصة. ومما رسّخ مكانتهما لدى الباحثين أن تلك المجالات أو معظمها تطلب من كتابها والباحثين فيها الالتزام بالمصطلحات الموحدة كما وردت في ديزك المعجمين.

وإن كان العبء الأكبر في تلك اللجان قد وقع على أكتاف المختصين العلميين من أطباء وعسكريين، فقد كان للغويين دور بارز وهام في هذين المعجمين، فلم تخل لجنة منهما من مجمعي أو عالم لغوي، كانت مهمته إجازة المصطلح العربي ما لم يتعارض وأصول العربية صرفاً أو دلالة، ولعل من أسباب نجاح هذين المعجمين ذلك

١ - يعد مكتب تنسيق التعريب قائمة بمصطلحات العلم الذي يراد توحيد مصطلحاته، تجمع هذه المصطلحات من المعاجم المتخصصة المنشورة والكتب التي تناولت ذلك العلم. وتعتبر هذه القائمة مشروع معجم موحد.

٢ - يضع إلى جوار كل مصطلح أجنبي في مشروع المعجم هذا، المقابلات العربية المختلفة التي أوردتها له المعاجم المتخصصة والكتب العلمية.

٣ - يرسل المكتب بهذا المشروع إلى الدول الأعضاء بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لتبدي الجهات المختصة في الدولة رأيها في أفضل المقابلات العربية التي ترجحها، وتعيدها إلى المكتب.

٤ - بعد أن تصل الردود يدعو مكتب تنسيق التعريب مؤتمر التعريب للانعقاد لمناقشة مشروع المعجم في ضوء ما اقترح من مقابلات في المعاجم المتخصصة وفي ضوء مقترحات الدول الأعضاء، مضافاً إليها رأي خبراء المكتب إن كان لهم رأي خاص.

٥ - يتفق الحضور على مقابل عربي واحد للمصطلح الأجنبي ويعد هذا المقابل المرجح هو المصطلح العربي الموحد.

٦ - يعاد طبع مشروع المعجم متضمناً المصطلحات الموحدة المقررة، ويصبح المشروع معجماً تخصصياً موحداً لذلك العلم.

٢ - جهود لجان التوحيد النوعية:

ثمة لجان نوعية قامت بتوحيد معاجم متخصصة، وهي لجنة المعجم الطبي الموحد، ولجنة المعجم العسكري الموحد.

أ - المعجم الطبي الموحد: وقد أنجزته (لجنة توحيد المصطلحات في اتحاد الأطباء العرب). يضم المعجم نحو عشرين ألف مصطلح بثلاث لغات هي العربية والانكليزية والفرنسية، وهو بمدخل

د - الحوافز: ويعني تفضيل المصطلح القابل للاشتقاق منه أكثر من غيره. وقد أعطى كل مقياس من المقاييس السابقة عشر نقاط، فالمصطلح الذي ينال أعلى النقاط هو الذي يرجح ويعد المصطلح الموحد.

ولعل هذا العلم المصطلحي هو أهم انجاز لعلم اللسانيات الحديثة في معالجة المشكلات اللغوية المعاصرة.

ثانيا: وسائل التوحيد المقترحة.

إذا كان توحيد المعاجم المتخصصة هو الوسيلة الأهم التي اعتمدت لتوحيد المصطلح العربي في عقود الستينيات والسبعينيات من هذا القرن فإن تطور العلوم وشبكات الاتصال أمدتنا بوسائل جديدة لا غنى عنها لمواجهة تدفق المصطلحات الجديدة وتوحيدها. ونرى أن هذه الوسائل الجديدة هي: توحيد مصارف المصطلحات العربية، وتبادل الكتاب العلمي بين الجامعات العربية، وعقد الندوات العلمية المتلفزة عن بعد.

وسنعرض لكل واحدة منها ببعض تفصيل:

١) توحيد مصارف المصطلحات العربية: بعد التعاظم الكبير والنمو الهائل في الثروة المصطلحية العالمية المعاصرة، عمد اللنديون والمصطلحيون إلى الافادة من ثورة المعلوماتية وإنجازتها من ميدان الحواسيب، وذلك بإنشاء (مصارف المصطلحات) التي تقوم بجمع المصطلحات العلمية والتقنية من لغات متعددة، وتخزينها في حاسوب مركزي توصل به طرفيات، تمكن المستهلكين من الاتصال بالحاسوب للاستعلام عن المصطلحات العلمية في حقل من حقول المعرفة. ومصرف المصطلحات «متخصص في تجميع رصيد من المصطلحات العلمية والتقنية، وإعطاء معانيها ومعلومات مفيدة عنها، بلغة أو بأكثر... ولا يحتوي على كلمات

التعاون الفعال والموضوعي بين العلميين واللغويين. ودليل ذلك أن مشروعات مسابقة لم يكتب لها النجاح لانفراد فريق دون آخر بالعمل.

كما كان من عوامل نجاح هذه اللجان اصطباغ جهودها بالصبغة القومية، حيث ضمت علماء من أقطار عربية عدة. لا يعني هذا أن تمثل كل الأقطار العربية في اللجان حتما، ولكن يعني تجنب الصبغة المحلية التي قد تحرمها من تنوع الخبرة، وقد تدفع ببعض الجهات العلمية في أقطار عربية إلى عدم التزام المعجم الموحد بحجة عدم مشاركتها فيه.

٣ - جهود المنظمات والهيئات الدولية:

تمخضت هذه الجهود عن (معجم المصطلحات العربية للاتصالات السلكية واللاسلكية) الذي شارك فيه الاتحاد الدولي للاتصالات السلكية واللاسلكية وبرنامج الأمم المتحدة للانماء، والاتحاد العربي للاتصالات.

تضمن هذا المعجم ترجمة (٢٣) ألف مصطلح، وهي المصطلحات التي وضعها الاتحاد الدولي للاتصالات. لكن اللجنة المكلفة بالعمل لم تقم بالترجمة فحسب، بل بالتوحيد أيضا، فهي قد عمدت إلى نظرية لسانية اتخذتها دليلا لترجيح مصطلح عربي على غيره عندما تتعدد الترجمات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد. وتقوم هذه النظرية اللسانية على أربعة مقاييس.

أ - الاطراد: ويعني تفضيل المصطلح الذي يطرد استعماله في المراجع أكثر من غيره.

ب - يسر التداول: ويعني تفضيل المصطلح الأقل حروفا.

ح - الملاءمة: ويعني تفضيل المصطلح المقتصر استعماله على أقل عدد من حقوق العلم.



تعددية مصطلحية، بل عامل توحيد، وذلك ممكن في حالتين:

أ - الاقتصار على تخزين المصطلحات الموحدة التي أقرتها مؤتمرات التعريب، وجمعت في معاجمها المتخصصة الموحدة.

ب - توحيد جهة الوضع للمصطلحات المستجدة. وذلك بأن يعهد بها إلى هيئة قومية علمية تتمثل فيها المؤسسات العلمية واللغوية العربية المعنية بشؤون التعريب والمصطلحات، كالمجامع واتحاد الجامعات والاتحادات العلمية والمنظمة العربية للمواصفات والمقاييس. إننا نرى أن إنشاء مثل هذه الهيئة المصطلحية القومية، يمكن أن يكون الحل الأمثل لإشكالية التعددية، على أن يسير عملها على محورين:

أ - رصد المصطلحات الأجنبية الجديدة وتتبعها في مظاهرها من الكتب والمجلات العلمية والدوريات ومصارف المصطلحات الأجنبية من خلال مرصد لغوي يتبع الهيئة العلمية القومية.

ب - وضع المصطلحات العربية المقابلة للمصطلحات الأجنبية الجديدة وفق المبادئ والأصول التي أقرتها مؤسسات التعريب، أو التي رجحت سلامتها من خلال التطبيق. وهذه الهيئة القومية العلمية هي ما يمكن أن يتطور إليها (مكتب تنسيق التعريب) بعد تعديل أهدافه ومهامه ووسائل عمله. إن الحالة التعريبية الراهنة التي وصلنا إليها في نهاية القرن العشرين تجاوزت - ولا شك - مطالب مؤسسات التعريب، إذ ذاك المطلب إذا ذات التنسيق بين جهات التعريب وتوحيد المعاجم المتخصصة بعد أن تكون قد وضعت وتعددت، فإنه اليوم - وبعد الانجازات البعيدة في ميدان التعريب - صار تتبع النشاط العلمي والتقني في مصادره، ورصد ما يستجد من مصطلحاته في مصارفها العالمية لتعريبها قبل أن تصل إلى المستهلكين،

عامة، بل على مصطلحات متخصصة فقط». لقد سيقنتنا أمم كثيرة إلى إنشاء مصارف لمصطلحاتها، ودعا ازدياد عدد تلك المصارف إلى عقد المؤتمر العالمي الأول لمصارف المصطلحات في (فيينا) سنة (١٩٧٩)، الذي تم فيه «الاتفاق على معايير نوعية ينبغي أن تتوافر في المصطلحات التي تدخل في المصنف».

أما في الوطن العربي فقد أنشئ حتى الآن ثلاثة مصارف للمصطلحات هي:

- مصرف مصطلحات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالغرب.

- البنك الآلي السعودي للمصطلحات (باسم) الذي يقوم عليه المركز الوطني السعودي للعلوم والتكنولوجيا بالرياض.

- مصرف المصطلحات العلمية في مجمع اللغة العربية الأردني بعمان. وقد بإشرت هذه المصارف تقديم خدماتها للعلماء والباحثين العرب. ويقوم كل واحد منها بتخزين المصطلحات العلمية العربية في حاسوبه، وهكذا نجد أنفسنا في أواخر هذا القرن أمام مصرفية مصطلحية متعددة! وإذا كانت الجهات العلمية واللغوية قد بذلت ما بذلت من الجهود لتوحيد المعاجم المتخصصة في معجم واحد، فقد ترانا مضطرين أيضاً إلى توحيد مصارف المصطلحات العربية، إذا ما ذهب كل مصرف قطري إلى تخزين مقابلات عربية غير موحدة للمصطلحات الأجنبية.

لقد كان من الأفضل لو أنشئ مصرف قومي واحد للمصطلحات في الوطن العربي يتم تخزين المصطلحات فيه مركزياً، ويقدم خدماته اللغوية إلى الأقطار العربية بوساطة طرفيات فرعية. أما وقد أسقطت التجزئة السياسية بظلالها على مؤسساتنا العلمية والمعلوماتية، فليس لنا إلا أن نطالب بألا تكون هذه المصارف وحواسيبها عامل

التعريب، أقامت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر) — ومقره في دمشق — هيئة متخصصة، أنيطت بها المهمة السابقة. وتنطوي هذه المهمة على شأن كبير في حقل تعريب التعليم العالي وفي حقل توحيد المصطلح العلمي، لاسيما إذا كانت الكتب المقررة أو المرجعية مما يلتزم فيه المصطلح العربي الموحد، وإذا كانت مواكبة للتطور العلمي.

إن التزام المصطلح العربي الموحد فيما يصدر عن المؤسسات العلمية العربية من أكبر وسائل تعميمه والقضاء على التعددية المصطلحية، وإنه لا يكفي الآن أن يكتب البحث العلمي بمصطلحات عربية — أي كانت تلك المصطلحات — بل يجب أن تكون من المصطلحات الموحدة ما أمكن ذلك. لأن المشكلة الأساسية عندنا اليوم ليست في وضع المصطلح العربي، بقدر ما هي في توحيد هذا المصطلح، ومن العبث التفكير في توحيد ما لم نستعمله موحداً في أبحاثنا وكتبنا. وقد تنبّهت إلى هذا بعض المجالات العلمية — كما أسلفنا — فتنبّهت — مشكورة — على استخدام المصطلح الموحد فيما ينشر فيها، وأملنا كبير في أن يصبح هذا الالتزام سُنّة في جميع المجالات العربية المتخصصة.

(٣) اللقاءات العلمية المباشرة أو المتلفزة عن بعد:

إننا نرى أنه يمكن نشر كثير من المصطلحات العربية وتوحيدها نتيجة لتداولها بين العلماء العرب، والسبيل إلى هذا هو تنظيم ندوات علمية عامة ومتخصصة بين مجموعات من العلماء العرب من ذوي الاختصاص الواحد، إذ يلتقي العلماء والباحثون ويتحاورون، فيتعرف علماء كل قطر على مصطلحات علماء القطر الآخر، يأمنون إليها ويفهمون مضمونها

فتتعدد الاجتهادات في تعريبها، وتتعدّد بالتالي المصطلحات العربية المقابلة لها. وهذا تطوير لفهوم توحيد المصطلح العربي، فبعد أن كان جوهره توحيد المعجمية المتخصصة، وتوحيد منهجيات التعريب، صار هذا الجوهر هو (توحيد جهات التعريب). وهذا التوحيد ما كان ممكناً لولا وجود الحاسوب وأجهزة الاتصالات المتقدمة ومصارف المصطلحات العالمية. وإذا كانت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي تشرف على مكتب تنسيق التعريب قد خصت حاسوبها في مصرف المعلومات لديها (فارابي)، للأغراض الإدارية والتوثيقية، فإن من المعقول أن يتجه التفكير إلى الاستفادة من مصرف المصطلحات السعودي (باسم)، وتطويره ليكون مصرفاً مركزياً للمصطلحات العربية، تقوم على خزن المصطلحات فيه هيئة قومية واحدة، ويقوم خدماته للمؤسسات العربية المستهلكة بوساطة طرفيات في الأقطار العربية. هذا إذا كانت الاعتبارات التقنية أو غيرها، لا تجهض مثل هذا التوجه.

(٢) تبادل الكتب العلمية المنهجية والمرجعية:

إن مما يوحد المصطلح العلمي تبادل الكتب العلمية المقررة والمرجعية، بين الأقطار العربية وتدريسها في مدارسها. وذلك أن المصطلح العلمي الوارد في تضاعيف كتاب علمي جامعي، يعلق في ذهن الطالب مع مدلوله ويتلقاه الدارس بالقبول والتسليم، وكأنه أمر مبدوث فيه ومجمع عليه، نادراً ما يفكر في تغييره إذا تقدم في الدراسة والتخصص لأنه يكون قد ألف ذلك المصطلح، وصار جزءاً من معارفه الثابتة.

وبغية الإسهام في توفير الكتاب العلمي المرجعي، وتأمين تبادل الكتب العلمية المقررة بين الجامعات المعربة والسائدة في طريق

بذلتها جهات كثيرة في ميدان توحيد المصطلح. وكنا سمعنا أقوالاً منشورة هنا وهناك تنعي قلة مردود هذه الجهود. لكننا كنا نحس أن تلك الأقوال لا يمكن الركون إليها، لأنه لا يمكن ألاّ تتمخض كل جهود التوحيد المبذولة عن شيء ما، ولأن تلك الأقوال تفتقر إلى الدليل الإحصائي؛ إلى أن قامت مؤسسة علمية تعنى بشؤون العجمية بهذا الإحصاء، فقالت: «لقد أجرينا في دائرة المعاجم إحصاء على آخر مجموعة مصطلحات وصلتنا من مجمع لغة عربية عام (١٩٨٥) في الفيزياء والهندسة المدنية، مقارنة مع ما جاء في (معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية)، وفي الطب النفسي وعلم الأحياء، مقارنة مع (معجم حتي الطبي الجديد) فوجدناها تتفق بنسب عالية... فمن مجموع (١٦٢٧) مصطلحا كان الاتفاق قائما في (١٣٠٩) مصطلحات، وجزئيا في (٢٣٤) مصطلحا، ومختلفا في (٨٤) مصطلحا فقط. أي أن الاختلاف الإجمالي كان في أقل من (٦٪) فقط، وكانت النسبة في كل علم كما يلي:

من ٤٨٠ مصطلحا في الهندسة ٣٣٤ مطابقة تماما و ١٠٢ جزئيا و ٣٤ مختلفة  
ومن ٤٨٦ مصطلحا في علم الأحياء ٤٣٤ مطابقة تماما و ٤٤ جزئيا و ١٨ مختلفة

ومن ٦٦١ مصطلحا في الفيزياء ٥٤١ مطابقة تماما و ٨٨ جزئيا و ٣٢ مختلفة  
١٦٢٧ / ١٣٠٩ / ٢٣٤ / ٨٤

ولا شك في أن هذه النسبة العالية من التوافق في المصطلحات العلمية لم تأت بمحض المصادفة، بل هي نتيجة توحيد منهجية وضع المصطلحات، ثم التزام معظم المصطلحات العلمية التي أقرتها مؤتمرات التعريب ولجانه.

والله وليّ التوفيق.

فيتأثرون بها أو يؤثرون فيها، على أن يلتزم المنتدون في عروضهم المصطلحات الموحدة ما أمكن ذلك، ومن شأن مثل هذه الندوات أن تروج استعمال المصطلح العربي الموحد أولا، ثم تمهد لتوحيد المصطلح العربي الجديد الذي ما زال متعددا.

إننا نقدر أن أمثال هذه اللقاءات والندوات بما ستشتمل عليه في حوارات ومناقشات ستكون من أنفع الوسائل في خلق لغة علمية عربية موحدة.

وإننا نقترح أن تنقل هذه الندوات العلمية على شاشات التلفاز إلى كل الأقطار العربية بواسطة الساتل العربي (عربسات) تعميما للفائدة، وإذا كان الاتصال الشخصي بين العلماء المتخصصين العرب ليس أمرا ميسورا أو مضمونا دائما، فإننا نقترح بأن تنظم ندوات ولقاءات غير مباشرة متلفزة تنقل عن بعد باستخدام الشبكة الفضائية العربية. لقد نشرت مجلة (التعريب) بحثا علميا اضافيا تحت عنوان (تقنية المؤتمرات عن بعد وكيفية الاستفادة منها في ربط الجامعات باستخدام الشبكة الفضائية العربية). وبين هذا البحث إمكانية عقد مثل هذه الندوات ونقلها فضائيا عبر الساتل العربي، وأنها مجدية اقتصاديا، لأنها أقل كلفة من اللقاءات المباشرة، ناهيك عن توفير الجهد والوقت اللازمين للانتقال من قطر عربي إلى آخر.

فإن كان (عربسات) قد نقل (سهرات فنية وغنائية مشتركة) متلفزة عن بعد، جمعت بين مغنين وممثلين من أقطار عربية، فقد صار يحق لنا أن نطالب (بسهرات علمية عربية مشتركة) تخدم قضية التعريب ولغة العلم. هذا العلم الذي عليه مدار وجودنا وبقائنا أمة كريمة.

● نتائج جهود التوحيد

تفاوتت الآراء حول جدوى الجهود التي



# نظرية الأجناس الأدبية وتقنيات القصة القصيرة المعاصرة في سورية تحديدات أولية

الدكتور نعيم اليافي

المسألة التي أود أن أعرضها في هذه الدراسة هي علاقة القصة القصيرة كجنس أدبي بسائر الأجناس الأدبية – النثرية والشعرية – وبالفنون غير الأدبية أيضا كالرسم والنحت والسينما، ومبادلات التأثير والتأثير أولا، ثم علاقتها ثانيا كنص سردي بتقنياتها الخاصة، أو تقاليدها التي أصلت لها، أو أريد أن تتميز بها كجنس أدبي قائم بذاته عبر تاريخ تطورها.

ولعلنا نذكر في أدبنا الحديث انقسامه الحاد في مرحلة من مراحله إلى شعر يقابله نثر أولا، ثم إلى شعر يداخله نثر، أو نثر يداخله شعر فيما سمي بالشعر المنثور ثانيا، ثم إلى قسم ثالث لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ولا هو حاصل جمعهما معا لأنه لا يتطور عنهما ولا يتناسل، وسمي بقصيدة النثر، ثم رابعا ماتلا قصيدة النثر فيما أطلق عليه بنص الكتابة أو النص المكتوب الذي يقع خارج دائرة الأجناس بأطرها التجريدية والتصنيفية ومعاييرها الصارمة، ويقوم أو يقعد من داخل بنيته كنص إبداعي لا من خارجها كنوع أدبي ينتمي إلى جنس مسبق الصنع.

أما في مجال نظرية القصة القصيرة فقد مرت هي الأخرى برغم حداثتها النسبية في ثلاث وأكاد أزعم في أربع مراحل زمنية وفنية.. أقول زمنية لأنها أتت متعاقبة، وأقول فنية لأن تقنياتها الأدبية المتطورة قد تتزامن وهي:

أولا - مرحلة التأسيس أو ما قبل القصة القصيرة فنيا، وهي المرحلة التي حاولت فيها أن تؤصل لجنسها ملامحه المتميزة بعيدا عن علاقته التي تشترك معه في عملية القص أو السرد من مثل الحكاية والمقامة والمقالة والرواية، وتختلف هذه المرحلة زمانيا من مكان إلى مكان تبعا لقوة المؤثرات الواقدة والتراثية من جانب وحركة الإبداع من جانب آخر. (في سورية مثلا امتدت هذه المرحلة من بداية الثلاث الأخير من القرن الماضي حتى بداية الثلاث الثاني من هذا القرن).

ثانيا - مرحلة القصة القصيرة التقليدية بمعالمها المعروفة كالسرد التتابعي وولادة الحدث ونموه والذروة

إن نظرية الأجناس قضية مفهومية، وقضية إشكالية معا، وهي في كلا الحالين أو بسببهما ترتبط بالأبعاد المعرفية والحضارية والثقافية وبالأذواق وتطورات الفنون، مثلما ترتبط بالزمان والمكان والبيئة والعصر والناس ولغة الخطاب والمتلقين، ولا يستطيع أي دارس أن يغفل ذلك كله حين يريد أن يتحدث عن نظرية الأجناس بعامة، أو نظرية القصة القصيرة بخاصة.

ويمكن للمرء - باديء ذي بدء - أن ينظر إلى الموضوع على مستويين المستوى الأفقي الذي ينصرف إلى تتبع الموقف إزاء نظرية الأجناس في حدودها المغلقة والمفتوحة.

والمستوى الشاقولي الذي ينصرف إلى تتبع تقنيات هذا الجنس في معالمة التلامحة والمتطورة.

في مجال الأجناس الأدبية مرت النظرية بثلاث مراحل... المرحلة الكلاسية التي صنفت الفنون إلى أنواع كبرى وأنواع صغرى، لا تتلاقى ولا تتداخل، كل نوع له سماته وخصائصه التي يتميز بها، وأدواته ومواده التي يبني بواسطتها عالمة الأدبي أو مقته. والمرحلة الرومانسية وما أعقبها من مدارس والتي حاولت في معظمها أن تتجاوز النظرة الأولى إلى نوع من التداخل أو التشابك في حدود الموضوعات والمصادر والمواد الخام دون الأدوات أو الوسائط. والمرحلة الحديثة التي رفض معظم أصحابها نظرية الأجناس جملة وتفصيلا طارحين وجهة نظر جديدة تتجاوز الأجناس المنفصلة إلى المتون المتصلة التي لا تنتمي إلا إلى جنس الأدب.

والشخصية، واللغة محل السرد والحكي، والتشظي محل وحدة الأثر، وبعض هذه التقنيات - كما قلت موجودة من قبل - إلا أنها هنا صارت أساسية في بنية النص وتكوينه.

في تبين التقنيات لدى بعض كتاب المرحلتين الأخيرتين مرحلة القصة الحديثة ومرحلة القصة المعاصرة المكتملة والشابة يمكن أن نختار للتمثيل على نماذج القصة الأعمال الآتية:

١ - مجموعة فاضل السباعي «حزن حتى الموت» صدرت عام ١٩٧٥، وتُقارن بمجموعته الأولى «الشوق واللقاء» صدرت عام ١٩٥٨.

٢ - مجموعة ياسين رفاعية «الرجال الخطرون» صدرت عام ١٩٧٩، وتُقارن بمجموعته الأولى «الحزن في كل مكان» صدرت عام ١٩٦٠.

٣ - مجموعة زكريا تامر «نداء نوح» صدرت عام ١٩٩٣، وتُقارن بمجموعته الأولى «سهيل الجواد الأبيض» صدرت عام ١٩٦٠.

أما القصة القصيرة المعاصرة المكتملة أو الشابة فيمكن أن نختار للتمثيل على تقنياتها عدة كتاب ترجح تجاربهم ما بين النضج وما بين المحاولات التي تنبئ عن مستقبل لأصحابها مرموق وموطىء قدم راسخة في مجال القصة القصيرة من هؤلاء الكتاب:

١ - محمود موعد في مجموعته «فحيح المرايا» صدرت عام ١٩٩٠.

٢ - حسن حميد في مجموعته «قرنفل أحمر لأجلها» صدرت عام ١٩٩٠.

٣ - نضال الصالح في مجموعته «مكابدات يقظان البوصيري» صدرت عام ١٩٩٠.

٤ - نجم الدين السمان في مجموعته

والحبكة والحل أو الخاتمة، وسماتها الفنية القائمة على الحجم والتركيز والاقتصاد ووحدة الأثر أو الانطباع ولحظة التنوير، وامتدت هذه المرحلة من منتصف الثلاثينات مع ولادة المجتمع السوري الحديث حتى بداية ستينات هذا القرن تقريبا، وما تزال بعض نصوصها تنتج على الساحة مركزة مرة على المجتمع وأخرى على تفصيلات الواقع أو عسكه عكسا فنيا، ومرة ثالثة على البطل أو الشخصية.

ثالثا - المرحلة الثالثة أعقبت ذلك في عقدي الستينات والسبعينات، وربما منتصف الثمانينات، وسأسميها بمرحلة القصة الحديثة، وعني فيها أصحابها بتقنيات مغايرة لتقنيات القصة القصيرة الكلاسيكية، وتأتي في مقدماتها تقنيات الحساسية الجديدة، والمونولوج الداخلي، كسر الزمن وتداخله، كسر النمطية، تفتت الحدث والشخصية، البعثرة والجمع، حضور الحلم، اللغة الخاصة بجنس القصة.

رابعا - المرحلة الرابعة وسأسميها بالمعاصرة أو الأحدث، بدأت في منتصف الثمانينات وما تزال جنينية ترهص بمؤشرات لما يمكن أن تكون عليه هذه التقنيات لدى الجيل الشاب الآن أو في المستقبل، وأهم هذه التقنيات الإفادة من تقنيات القصة الحديثة وتطويرها أو تجاوزها إلى حساسية أحدث، وهذا يشمل تجاوز الكتابة اليقينية الايديولوجية إلى الكتابة المعرفية التساؤلية، وتجاوز السرد الخارجي إلى آليات السرد الداخلي وتعميق الصلة بجوانية الإنسان، والرؤية بعين الباطن أو الحدس، تقطير النص وتركيزه وتسويفه وحلول اللون محل



«الأنفاس الأخيرة لعتريس» صدرت عام ١٩٩٠.

٥ - عبد الحليم يوسف في مجموعته «الرجل الحامل» صدرت عام ١٩٩١. للمقارنة بين لغة الأديب الواحد الذي يكتب القصة والقصيدة معا في محور لغة القصة الشعرية أو القصة القصيرة يمكن أن نختار:

١ - شوقي بغدادى في ديوانه الشعري «رؤيا يوحنا الدمشقي» صدر عام ١٩٩٢، وفي مجموعته القصصية «مهنة اسمها الحلم» صدرت عام ١٩٨٨.

٢ - محمود علي السعيد في ديوانه الشعري «افتحوا شفة المسدس» صدر عام ١٩٩١، وفي مجموعته «القصة» صدرت عام ١٩٨٨.

هذه المجموعات على اختلافها الحديثة والمعاصرة يمكن أن تدرس من خلال نظرية الأجناس الأدبية عامة ونظرية القصة القصيرة خاصة للوقوف على مدى التداخل والتمييز ومبادلات التأثير والتأثير بين جنس القصة وسائر الأجناس والفنون الأدبية وغير الأدبية وفق المحاور الآتية:

أولا - مؤثرات الفن السابع - السينما - في سائر الفنون الأدبية، ومن جملتها القصة، ويبدو ذلك جليا في عملية المونتاج - عملية القطع والوصل -، وعملية الكولاج - عملية الالتصاق -، وكذلك في زوايا الرؤية والالفاظ والتكبير والتصغير والبعد والقرب.

ثانيا - مؤثرات الرواية.. ثمة وهم وقر في الأذهان مؤداه أن القصة القصيرة أقرب ما تكون إلى الرواية لاشتراكهما في عنصر الحكيم، وأن الفارق بينهما ليس أكثر من فارق كمي،

وكل مبدع الآن يكتب النوعين وكذلك كل ناقد لهما يرى عكس القضية، إنهما جنسان مختلفان اختلافا كبيرا في الطبيعة والشروط والرؤية وطرائق المعالجة والتقنيات، ومع ذلك فالصلة بينهما ومبادلات التأثير قائمة وماثلة، حسبنا أن نذكر أثر (الجنس الأطول في الجنس الأقصر) فيما يتعلق بمفهوم اللوحة والمشهد والسرد وسبل تناولها، ويمكن أن تتم مقارنة ممتعة بين (المشهدية) فيهما وسبل عرضها وزوايا هذا العرض.

ثالثا - مؤثرات المسرح... وضع الجنس القصصي القصير في دائرة الأجناس الأدبية بين جنس القصيدة الشعرية وجنس المسرح، وعندي أن الصلة بين هذه الأجناس الثلاثة مازال قائمة وقوية، وإذا كان النقد التقليدي قد لاحظ في إطار العلاقة بين تقنيات المسرحية والقصة حاجة النوعين إلى تماسك البنية وأحكامها وقفلة الختام أو ستارة النهاية فإن النقد الحديث يلاحظ اقترابهما أكثر في ملامح التوتر والصراع ودرامية الموقف والحدث، وفي الحوار والحركة... وجميع هذه المفردات - كما نرى - مأخوذة من معجم المصطلحات المسرحية.

رابعا - مؤثرات الفنون التشكيلية (الرسم والنحت والعمارة). تشترك هذه الفنون الثلاثة في تجسيد المجرد وابعازها للعيان بصورة بصرية ملموسة تعتمد التشكيل المرئي حتى أضحت القيمة البصرية والملمسية لمادة المتن قاعدة جمالية تتحول في نطاقها الصور من «مرئية» إلى «منظورة» تتبادل فيها المواقع، فيحل «الملمس» محل «الرؤية»، ويحل «القبض» على الأشياء

يفككها ويحللها ويركبها ويعيد تشكيلها بتأويلات شتى متعددة، وهو دور للقاريء أو مكان لم يكن له من قبل.

إذا كان الحيز الزماني والمكاني المتاح للحديث في مثل هذا الموضوع ضيقاً لا يتسع لامتداده، ولا يتناسب مع وفرة مكوناته ومسارها - فإني مضطر للوقوف عند أحد محاوره وقفة متمهلة لأجل المراد، وأبين مبلغ ما يكتنف عناصره من تشابك ومن تعقد، وسأختار محور اللغة لأتملى علاقتها بشعرية السرد من جهة، وبشعرية النص الشعري من جهة أخرى، بصفتها نوعين ينتميان إلى جنسين قيل إنهما مختلفان في حقل نظرية الأدب، أعني جنس القصة وجنس الشعر.

لنقرأ هذه النصوص الأربعة التي كتبها قاصان وشاعر يكتب الشعر كما يكتب القصة الموضحة، وردت أسماؤهم في القائمة السابقة:

يقول الدكتور محمود موعد في مقدمة قصته فحيح المايا» التي أخذت المجموعة عنوانها منها: «أذكر أنني كنت نائماً أحلم، أذكر بحراً عميقاً، مياهه رمادية، أذكر شاطئاً رملياً، رجلاي تتقدمان بصعوبة في الرمل، نوارس تبحث، متزاعقة عن شيء ما في طيرانها، الجو ثقيل، الأفاق مسدودة، البحر يدعوني إلى الأعماق، إلى الأسوار السفلى. وأنا مسرّمن، أرفع رجلي أتقدم صوب البحر، والبحر يدعوني، أدخل في الماء، يرتفع الماء إذ أدخل، البحر يدخل في، والأعماق تدعوني، النوارس ماتزال تصرخ، باحثة عن شيء ما في الهواء الثقيل، قدماي تنزلقان، تضطربان في الفراغ المفاجيء، أهم بالاستسلام للتيار، يأخذني بعيداً، عميقاً إلى الأسرار

بملء اليدين محل «انعام النظر» بعين الحس أو الحدس.

خامساً - مؤثرات الأنماط التراثية. في القصة القصيرة المعاصرة كما في الرواية يفكك التراث على اختلاف أنماطه وتجلياته ومأثوراته.. الحكايات الشعبية والسير والملاحم والأساطير والمظاهر الدينية، ويعاد تركيبه في بنية المتن في «تناس» وظيفي يأخذ إحدى طريقتين طريقة الامتصاص وطريقة الانتشار، وفي كلتا الطريقتين ينجح الجنس القصصي في إعادة اللحمة بالتراث وتأكيد استمراره مرة، وفي إعادة صياغته وجعله جزءاً من الواقع المعيش والفني مرة أخرى.

سادساً - مؤثرات المدارس الفنية وتيارات الأدب. تختلط وتتناغم في القصة المعاصرة مختلف مؤثرات المدارس الفنية والأدبية، ولئن كنا من قبل نستطيع أن نصنف هذه القصة أو تلك تحت عنوان الرومانسية أو الواقعية أو الاجتماعية أو التاريخية... فمن الصعوبة بمكان الآن أن نفعل ذلك، ففي كل نص تتداخل الرومانسية مع الاجتماعية، والسرالية مع الصوفية، والواقعية مع ما فوقها أو تحتها، والتجريدية مع المتعين والمتجسد... ليتألف من الجميع نص كتابي متشابك الخيوط، متناسج اللحمة والسدى، لا يمكن أن نفرزه، ونرده إلى مصدره الأصيل.

سابعاً - دور القاريء في إعادة تشكيل النص. لقاريء النص الحديث الدور الأكبر في إعادة إنتاج المتن، فبعد غياب المؤلف أو تغييبه احتل المتلقي بصفته المخاطب الموجه إليه الكلام مكانه، وأضحى من حقه أن يقرأ الرسالة،

يسقط سنبله البحر الزرقاء حبة حبة  
تمسح وجوه الصخرة الخماسية  
التشكيل، وهو يهمس لمساحات  
العصافير بصمت سديمي في طقس من  
البساطة والسحر والطمأنينة. كانت  
سعاد الطفلة الفلسطينية العاشقة  
كقرص عباد الشمس تسبح بفراسة في  
حوض الوطن المكتظ بسمك القرش،  
وهي تغني بلهجتها الريفية للطيور،  
وتظاهرة البراعم الصباحية تشق  
طريقها بفرح صاخب، وقد تجعدت  
كقطرات الشمع الأحمر على جنزير  
الدبابة».

والثاني بعنوان «اللؤلؤة».

«في صحن داره الصغيرة يستيقظ  
خالد القاضي قبل زقزقة العصافير،  
يمشط أغصان شجرة الزيتون الوحيدة  
من أعشاش قطع الأقمشة المشبعة  
بهباب المداخن وغبار العربات بأصابع  
نحيلة تفتقر إلى حرارة النسغ الدموي،  
تقيم سدا من الاسمنت أمام تدفق  
قنوات القلب، وهو يتسلق مرتفعات حلم  
اليقظة السديمي بفصوله السندسية،  
فلسطين، قطار العودة، الليمونة التي  
تنبض كقرص الشمس، عربات الطين  
المسافرة، سهيل المطلق، قصاصات  
أوراق الصغار، ليفيق على نقرات الحلم  
البلوري يصرخ من أعماق جمجمته،  
وهو يسطر على السبورة بقطعة من  
الطباشير البيضاء حكمة اليوم «الطفل  
هو الديكتاتور الوحيد الذي لا يسعى  
أحد إلى إسقاطه»، يستقل بعدها في ركن  
قصي من المكان، وقطع الدمع تقصف  
البرية السمرء بحبات من البرد  
الصيفي».

إن أول ما يجب علينا أن نقرره أن  
حقل الأدب بما فيه حقل السرديات الذي

السفلي، فيرن جرس الهاتف، ربما كان  
يرن من زمن بعيد، يقذفني الرنين  
المفاجيء خارج السرير، يتواصل الرنين  
حادا ككشفرات تمزق خدر الحلم، أحاول  
أن أنفض عن عيني الشاطئ والنوارس  
والآفاق والماء الزلق الذي يدعوني،  
أمسك بالسماعة، فيتصل الصمت  
بأنفاس إنسان على الطرف الآخر من  
السلك، الأنفاس تنهدات طويلة، أنين  
متصل، فنشيج، ففحيح مرعب، أنت  
قتلتني، أنت قتلت.. أنت قتلت...».

ويكتب القاص نضال الصالح في  
استهلال قصة «بين يدي ايزيس»،  
«يارع» الذي في الأعالي، أيها المنقطع  
النظير في صفاته /المتهادي في مركبته  
النورانية / يا سيد طيبة المشرق، ولا أحد  
يشرق عليك، أيها البار برعيته، الرؤوف  
الرحيم حين ينادي / المنجي الخائف من  
الظلم / باسمك الذي تقدس، نرفع اليك  
قلوبنا / فأفرض يا «رع» نورك العلوي  
فيها».

ولم أكد أرد حتى زلزلتني رعدة  
مباغته.. أحسست بأن الأرض تميد بي،  
ثم تتصدع، ثم تنشق عن قامة من  
الضوء، كان كلما ازداد توهجا شف عن  
وجه امرأة أعرفها، رأيتها مرة كايماضة  
الحلم، ثم اختفت.. رددت مرنما وأنا  
أغتسل بالفتنة الفائضة من الوجه المشع  
أمامي.. «سلام عليك يا ايزيس حتى  
آخر الدهر».

ويقول الشاعر محمود علي السعيد في  
نموذجين من نماذجه القصصية  
القصيرة جدا التي عد بها رائدا في هذا  
الطراز من طرز السرد:

الأول بعنوان «قرص عباد الشمس»:  
«القمر على قارعة الصمت مطوق  
بالعشق، وفؤاد حمادي بقبالات حارة



في عمقه، وفي تفكيك مكونات هذا العمق فنلاحظ نمطين من المفردات، ونمطين من التركيب النحوي ونمطين من صياغة الزمان ونمطين من الذاتية ولعبة التضاد ونمطين من الايقاع ونمطين من لحظة الاكتشاف والادهاش وتقنية التفنيت.

— في نمط المفردات المستعملة يبرز اتكاء النص الأول على الأفعال والمضارعة منها خاصة، وبرغم أن الحالة حالة تذكر فإن الحدث يشد إلى الحاضر ويرى من خلال زمانه وكأنه ماثل الآن، والمضارع تعبير عن الحركة ككل الأفعال إلا أنها حركة تبدو مشهدية قائمة أمام نواظرنا. أما النص الثاني فقد غلبت عليه الصفات والنعوت، وكتاهما سمة لازمة للموصوف ومتعينة فيه وثابتة، وهي أصلح ماتكون لخطاب الدعاء، خطاب النحوي في الشعرية والرؤيا حيث الكل في واحد تتماهى عبره الأشياء والظلال. وجاء النصان الأخيران ليجمعاً في بنيتهما للسردية بين النمطين من المفردات، الأفعال والصفات، الحركة والثبات، وأن هيمن الأول عليهما بسبب الحكاية.

— التركيب اللغوي يترجح بين النمط النحوي والنمط الشعري، أقصد يترجح بين التراتب والتغاير، الأول نتملاه في النصين الأخيرين حيث الأصول تأتي أولاً تتبعها الملحقات، والثاني نتملاه في النصين الأولين حيث الملحقات تأتي أولاً تتبعها الأصول، وإذا كان علم المعاني العربي يفسر نظرية التقديم والتأخير وفق مبدأ الاهتمام فإن علم الأسلوب الحديث يفسر ذلك وفق مبدأ الانحراف الوظيفي أو خلخلة التعبير من أجل هدف، وليس ذلك الهدف عند التحليل الأخير إلا عكساً لعنصرين يحكمان

تنتمي إليه النصوص حقل لغوي بالدرجة الأولى، أي حقل يتوسل بالعلامات التي تشكل شريطه والتي يمكن فرزها في الوقت ذاته عن سائر المكونات الأخرى التي تصنع بنية الحقل.

في هذا الشريط اللغوي نبدأ باطاره الذي تتنفس فيه وحدات التعبير وتتخلق، وهو في النص الأول إطار الفانتازيا واللاشعور البدئي الداخلي، وفي النص الثاني إطار الأسطورة وعالم التعاويذ والابتهالات، وفي النص الثالث إطار حلم اليقظة وفضاء الاستشراف، ومما يناسب هذا الاطار على اختلافه انزياح الوحدات إلى هذه الدرجة أو تلك عن طرائق استخدامها المعجمي المحدد في درجة الصفر لتصبح بالترميز والأسطورة والتصوير وسائل حرة غير مباشرة للإيحاء والتشظي وتفجير الدلالات، وكلما كانت وحدات التعبير أكثر إيغالاً في استغلال هذه الوسائل كانت أكثر توتراً وإشعاعاً ونشراً للأفياء والظلال. في ضوء ذلك نستطيع أن نميز بين نوعين من الخطاب السردى: نوع يتلبس بالمعنى مهما حاول أن يبتعد عنه، ونوع آخر يتلبس بالدلالة على حساب المعنى، الأول يمثله النصان الأخيران، والثاني يمثله النصان الأولان، وكل من الخطابين لاءم اطاره، والفرق بينهما على أساس المعنى والدلالة هنا واضح وواجب، فالمعنى نخلص إليه، وحيداً محدداً إذ نضع يدنا عليه، والدلالة فيض متكرر متعدد لا يمكن أن نوقفه ولا أن نشكله، الأول يرتبط بإشكالية الإبداع، والثاني يرتبط بإشكالية القراءة ومستويات التلقي.

بعد إطار النص / بداية الشريط ندخل

الظاهرة: التوتر والاهتمام.

– الزمان في النصوص مختلف، الأول يستمد مشروعيته من زمان السرد، أو الزمان الفني، والثاني يستمد مشروعيته في جزئه الأول من زمان النجوى. وهو زمان مقتطع للاسترواح، وفي جزئه الثاني من زمن الحكاية وهو زمان صاعد، والنصان الأخيران يغلب عليهما زمان القص في شكله المتعاقب مرة والقافز الواثب فوق الفجوات أخرى، ولذلك يستمد مشروعيته من الحكاية ذاتها، وكل هذه الأزمان تحسب خارج الزمن (الميقاتي) لأنها تنداح في زمان أكبر وأوسع وأشمل هو الزمان النفسي.

– تظهر الذاتية في النصين الأولين أكثر من بروزها في النصين الآخرين، وتلعب الضمائر المستعملة للتعبير لعبتها في هذا الصدد، فالضمير الأول، وهو قناع لشخصية الكاتب – يطغى عليهما ويحكم ألياتهما، في حين يطغى على النصين الآخرين ضمير الهو، وهو أيضا قناع. والفرق بين الطريقتين واضحة، في الطريقة الذاتية يتماهى الكاتب والسارد والضمير في شخص واحد هو الرائي / الشاهد، أما في الطريقة الموضوعية الثانية فتشعر بفصل بين شخصية الكاتب والسارد والضمير، وقد يشترك أحدهما أو أكثر في الرؤية إلا أن التمييز يظل قائما، وفي لعبة الضمائر هذه / لعبة الرواة الخارجيين والداخليين، المضميرين والمعلنين لأبد من الحذر حتى نبعد أمرين كلاهما ضار بعملية التحليل أحدهما التداخل بين الضمير وصاحبه، وثانيها التداخل بين أنماط الرواة.

– ايقاع النصوص نمطان أولهما

الايقاع اللاهث السريع الذي يبدو متلامحا في النصين الأولين حيث الجمل قصيرة يأخذ بعضها برقاب بعض، والزمان – كما قلنا – صاعد وهابط، متوتر ومكسر، وثانيهما الایقاع البطيء الذي يظهر في الجمل الطويلة الممتدة، والزمان متعاقب يهمل الفجوات حتى كأنه متزامن، وهذا التحليل لنمط الایقاع لا يحمل أي حكم من أحكام القيمة التفاضلية بقدر ما يحمل توصيفا لنمط الایقاع الذي ينسجم مع بقية العناصر التي صنعت النصوص ومنحتها هويتها.

– تقود الظواهر السابقة في أنماط المكونات النصية إلى هذا النمط الأخير في آلية التعبير، وهو الاكتشاف والادهاش من جهة وتقنية التفتيت – تفتيت الحدث والزمان – من جهة أخرى، فإذا كان النص الأول يعنى بالادهاش والنصان الأخيران يحتفلان بالاكتشاف / الكشف فإن النص الثاني يجمع بينهما، يجمع بين الادهاش في جزئه الأول وبين الكشف في جزئه الثاني، ومن ثم يظل هذان المحوران هما السائدان فيه بشكل متداخل / متواز حتى النهاية.

من ناحية التفتيت نلاحظ أن جميع النصوص لا تصل فيه إلى الذروة بالمعنى الدقيق لمفهوم التفتيت، ولكننا نستطيع أن نميز اتجاهين منه على الأقل: اتجاه الكسر كما هو في النصين الأولين، واتجاه القفز كما هو في النصين الآخرين. في تقنية الكسر يتردد الحدث والزمن بين الغياب والحضور، بين الداخل والخارج، وفي تقنية القفز تطوى المسافات الميتة ليركز على ما هو هام في بنية الحكاية، ولئن كان هذا التباين بين النمطين يعزى إلى الطريقة التي ينهجها

السواء وشروطهما الضرورية في انتاج نصهما المتميز.

ثمة نواظم لغوية مشتركة لأدبية لغة النصوص يمكن إجمالها فيما يلي:

- تقوم النماذج الأربعة من النصوص على لغة المفارقة / لغة التضاد في بعديها القريب والبعيد، السطحي والعميق، الظاهر والباطن، وقد تكون المفارقة في النصوص بين الواقع والاحساس به، أو بين الوعي واللاوعي، أو بين الحلم واليقظة، أو بين التوقع والمفاجأة إلا أنها جميعا تشي بالقطبين معا، وتقضب عليهما، وتوحي بالجدل الدائر بينهما.

- إن لغة النصوص سواء تلك التي تعتمد المعناني أو تلك التي تعتمد الدلالات أقرب إلى أن تكون لغة تساؤلات من أن تكون لغة أجوبة، لغة إنشائية أكثر منها إخبارية، فهي تثير جملة من التداعيات، وترفع مجموعة من علامات الاستفهام والتعجب، قد يعثر المتلقي على ردودها في ثنايا النص وتضاعيفه، أو يسد فراغاتها/ فجواتها عبر تصوراتها التي تعد تكملة للجانب التخيلي من الكتابة.

- توصف لغة المتون بأنها لغة حالات وجدانية، فالمتن الأول مقدمة للغرق في حلم يراه النائم، والثاني صلوات وأدعية في محراب التعبد والتقديس، يشف عن وجه غائم يتردد بين الحضور والغياب، والثالث والرابع كلاهما حالة غير عادية من التذكر والربط بين مستويين من الشعور يحوي فيهما الزمان والمكان، وفي كل هذه الحالات الوجدانية والجوانية تنسكب اللغة بشحناتها الانفعالية وطاقاتها القادرة على البوح والصراخ معا.

- يمكن وصف اللغة أخيرا بأنها لغة

كل أدب فإنه يعزى من طرف آخر إلى اختلاف التقنية بين طرازين من طرز الكتابة السردية، أحدهما هو جنس القصة القصيرة، وثانيهما هو جنس القصة القصيرة جدا جدا، وما كانت هذه ولن تكون اختصارا للأولى وتكثيفا، بل هي في كل المقاييس نوع آخر.

هذان النمطان المتقابلان في طريقة التعبير اللغوية وفي شبكة علاقاتهما هما النمطان السائدان أكثر على مستوى تقنية القصة القصيرة المعاصرة، وينبعان هنا في تصوري من أمرين: أولهما ايدولوجي يوظف له كل شيء، وثانيهما فني صرف يحاول أن يتجاوز تخومه إلى أرض سواءه، فيما يتعلق بالأمر الايدولوجي فأرى أن صاحب النصين الأخيرين قد وقف فنه على قضيته، ووظف من أجلها كل شيء، ومن جملة هذا التوظيف نمطية التعبير، أما فيما يتعلق بالأمر الثاني فليس من شك في أن محمود علي السعيد الشاعر المتميز طمح أن يكتب نصا سرديا فجاءت نماذجه تعتورها نثرية القص وألية تعبيره في حين يطمح رصيفاه القاصان أن يكتبوا نصوصا سردية تغطي عليهما شعرية التعبير فجاءت تشوبهما معا ألية هذه الشعرية ونبضها الدفاق.

ومع ذلك فإن النصوص جميعا، تلك التي تنحو نحو النثرية وتلك التي تنحو نحو الشعرية تتلاقى في صفات الأدبية لكلا الجنسين، القصيدة الشعرية والقصة القصيرة السردية بشكلها العادي والقصير جدا، وفي مقدمة هذه الخصائص التركيب والتكثيف والاقتصاد في التعبير، وهي سمات تعد - فيما أظن - ماضيا وحاضرا ومستقبلا من أهم سمات وخصائص الجنسين على



فيها وتتجاوز مختلف التأثيرات والمؤثرات.

ثالثا — منظومة التساؤلات: ليس التساؤل أمرا يتعلق بالمدلول وحده بل هو طريقة في الأداء تتعلق بالبدال أيضا وعالم القصة الفانتازي المثير والمدهش والعجيب والمتخيل.. تنسجم معه اثارة التساؤلات أكثر مما تنسجم معه برودة الاجابات، وإذا كانت القصة التقليدية تطرح منظومة أفكارها بالتقرير السردى وأحادية الدلالة المباشرة فإن القصة المعاصرة بلغة كتابتها الاشكالية تضحى محض تساؤلات مفتوحة توثق مرجعيتها من خلال السري والغامض والتلقي الحر والاتصال به والتفاعل معه والمشاركة في خلقه، أليست هذه في ذاتها جميعا ملامح لشعرية القصيدة بخاصة، دك الآن من أدبية النص بعامة؟

رابعا — البنية: قلنا من قبل إن بنية القصة القصيرة التقليدية والحديثة خلصت في تلامح تميزها واستقلالها النوعي إلى تأكيد صفتين لها هما الاقتصاد والتركيز والاقتصاد والتركيز ملمحان لشعرية النص الأدبي مثلما هما صفتان لآلية السرد القصصي القصير، وما فعلته القصة القصيرة المعاصرة أنها أضافت — كما أضافت القصيدة المعاصرة — إلى هاتين الصفتين صفة التكثيف، حتى صارت البنية تجمع في ومضة أو خطفة أو ضربة ريشة بؤرة النقش والبوح، فعل الكتابة الملغز وفعل القراءة الكاشف، وفي هذه الجدلية بين النقش والبوح، بين فعل الكتابة وفعل القراءة تكمن الامكانات الشعرية النابعة من كثافة النص وتعدد طبقات دلالاته.

خامسا — أداة التعبير: في مثل هذه

وظيفية حققت عن طريق طبيعتها/ ماهيتها التي استعملت بها، وطريقتها الخاصة في الأداء هنا وهناك وملاءمتها لاطارها/ سياقها الذي وضعت فيه — غاية ما يمكن أن تحققه لغة في التعبير والتأثير، أو ليس ذلك في حد ذاته مهمة جمالية من مهمات الأسلوب وقدرته على التوصيل والامتناع؟

إذا سلم لي باستخلاص الأحكام والنتائج من تحليل لغة النصوص القصصية السابقة جميعها وتقنياتها وطرائقها السردية فإني واضع الأمور الآتية:

أولا — العنوان: شعرية العنوان المدخل إلى النص، به نتلقى التوقية الأولى، ونعبر إلى جسد القصة / «بين يدي ايزيس» «قرنفل أحمر لأجلها» «سوناتا الاغتراب». الخ تتجلى الشعرية هنا في الدال والمدلول، في التركيب والصياغة، في المعنى والمبنى، في سحر الايقاع والجرس، فيما يقبع خلف السطح الظاهر من احياءات وايماءات.

ثانيا — فضاء النص: يقدم النص الحديث نفسه على أنه عالم من الفانتازيا، والفانتازيا واقع يؤسسه التخيل والحلم والأسطورة، وتداعيات الزمان والمكان، وعملية التشويق والتجهيل، وإذا كان نص «ايزيس» يلامس بداية هذا الفضاء فإن نصوص «فحيح المرايا» تدخل إلى عمقه وتثريه بالحركة الجدلية الدائرة ما بين التأثير والاتساع، التفصيلات الواقعية، والحكي الشائق، عما خلف الأشياء، حيث يصبح الخارج داخلا والداخل خارجا، والباطن ظاهرا، والظاهر باطنا، وينشد الالهى في جسد الانسان، أو العكس، في فانتازيا مرهفة مركبة تتبادل

يكون لهما ايقاعهما الخاص النابع من طبيعة أدواتهما الفنية، ثم حاولت السرديات المعاصرة أن تتجاوز هذه الطبيعة الخصوصية لتتأثر بايقاع الشعر ونغماته، أو «الشعرية» على العموم بصفتها الروح التي تسري في ثنايا البنية والخطاب، ومن يقرأ في أي نص قصصي قصير أو طويل، ومنه الجزء الذي اخترناه سيجد هذه السمة الايقاعية التي تتشكل عن طريق الحروف وأصواتها، والمفردات وتمائلاتها، والتراكيب وتوازناتها، والجمال في طولها وقصرها، وتقديمها وتأخيرها، وترجييعها وتكرارها، ومختلف صور الانزياح الدلالي.. حتى يتمكن الايقاع من أن يشق طريقه إلى ساحة التلقي فيفعل في النفس ما تفعله المتعة أو النشوة.

ثامنا - من الفعل إلى الصفة: كان الفعل على اختلاف أزمنته هو الذي يقوم بعملية السرد في القصة التقليدية، ورسم الحدث والشخصية والسير بهما نحو الأمام. في القصة المعاصرة أخذت الصفة ولا سيما المدركات الحسية وفي مقدمتها الألوان والمسموعات والملموسات والمشمومات تحل محل الأفعال أو تغطي عليها، وكل دراسة احصائية لمفردات النصوص الاسمية والفعلية ستنتهي إلى ترجيح كفة الأولى على الثانية، ولئن دل هذا على شيء فانما يدل على تلبس الحالة الشعرية للكاتب الرائي أكثر من تلبس الحالة النثرية للقاص السارد. أليست الحالة صفة يعبر عنها بالسمة أكثر من كونها فعلا يعبر عنه بالحدث؟.

تاسعا - المفهوم: تؤدي جميع الملاحظات السابقة إلى هذا الاستنتاج

البنية وذاك الفضاء لا يجد كاتب القصة القصيرة - كما الشاعر - للتعبير عما يهدف أو يريد سوى الصورة، أداة الفن الوحيدة للخلق والابداع، الصورة بمعناها المجازي والمادي والنفسي والتضائفي، أقصد بمعناها المشع ودلالاتها الايحائية التي تفجر الظلال والأوفياء، وتنتشر في الروع مساحات من المعاني لا حدود لها، لنقرأ في النص المختار الصورة الآتية (زلزلتني رعدة مباغثة، تميد الأرض وتتصدع ثم تنشق، قامة من الضوء، ايماضه الحلم، رددت مترنما وأنا أغتسل بالفنتة الفائضة...) إن كل مفردة من هذه صورة، وكل صورة عالم يفجر، القاريء، ويتفجر به القاريء ويحيا.

سادسا - لعبة الضمائر: كانت القصة السردية - على الأغلب - تتوسل بأحد ضميرين، ضمير التجربة «أنا» وضمير الحكى «هو»، وسواء عنى الأول المؤلف والثاني البطل أو لم يعنيا فانهما كانا يثبتان في الأذهان هذه القسمة التعارضية (أنا - هو) اليوم في القصة القصيرة المعاصرة تتوسل غالبية النصوص بالضمير الأول «أنا» ولكن بدلالات مغايرة، أن «أنا» السارد هنا تشير إلى الأنثى والهو والنحن للتعبير عن الرؤية والرؤيا معا، وقد تتبادل الضمائر في مواقعها وتتعدد أصواتها إلا أنها في النهاية لا تسلم إلا إلى الانسان الكلي، ولا تنحل إلا إلى ضمير العصر، وأعتقد أن هذا الضمير الأول وبهذه الدلالات هو أيضا ضمير القصيدة المعاصرة الغنائية والدرامية والمتكاملة.

سابعا - سحر الايقاع: ارتبط الايقاع بالشعر والغناء منذ القديم، وحاول النثر الفني أولا والنثر الحديث ثانيا أن

في ذلك ولا جناح، وعلى المستوى الثاني الخاص نجد أنفسنا شئنا أم أبينا في الوقت الراهن ازاء كتابة غير نوعية ولا جنسية، أي لا تنتمي إلى نوع أو جنس لسبب بسيط، أنها تشتمل في جسدها أو بنيتها على كل منجزات الأنواع، ففيها السرد والشعر والرسم والنحت والموسيقى والسينما، وقد رأينا في محور لغة القصة ما قربها من لغة القصيدة حتى أطلقنا على هذا النوع اسم القصة - القصيدة.

إن قانون تناسل الأجناس الأدبية والفنية مثله مثل الحياة ذاتها قانون متطور ومتناسج، يرتبط في تطوره وتناسجه ويستجيب في الوقت ذاته إلى شروط حركة الواقع والحاضرة والمعرفة والثقافة، ويبدو أنه كان في قديمه بسيطاً ثم تعقد مع تعقد الحياة نفسها وتشابكها، ولئن كان في بدايته يخضع إلى فرع واحد منه هو قانون التوالد الذاتي فإنه بمرور الأيام تفرع إلى شعب عديدة منها.. قانون التناسل عن طريق التهجين أو التغير، وقانون التناسل عن طريق التلاقح أو التحول، وقانون الطفرة أو الولادة الجديدة...، وما يحكم هذا الفرع من القانون أو ذاك معطيات شتى لا حصر لها.

ومهما يكن من أمر فقد حاولنا في الصفحات الماضية أن نقرب من هذا القانون من خلال تقنيات القصة القصيرة المعاصرة، وقلنا أن محاولتنا مجرد مشروع أو إطار عام لتحديدات أولية، نرجو في قابل الأيام أن نطورها في دراسة أعمق، نرخي عنها قبضة الإيجاز، حتى تستبين التفاصيل بشكل أكثر علمية ومنهجية.

الأخير، وهو أننا بإزاء مفهوم جديد للنص أصبح فيه شاعرية القصة متوازنة مع سرديتها إن لم تفقها، ولعل هذا أو بعض هذا ما دفع جملة من النقاد إلى وضع مصطلح جديد لهذا النوع من الكتابة، أطلقوا عليه القصة - القصيدة، تمييزاً من القصيدة - القصة، وجعلوا الفرق بينهما في الدرجة لافي النوع فالقصة - القصيدة يظل فيها النزوع نحو الحكي أطغى، في حين يظل النزوع نحو الشعرية في القصيدة - القصة أبين وأظهر.

ونستطيع من جانبنا أن نطور هذا لافارق بين النوعين في اتجاهين.. أحدهما ينحو نحو التمايز، وثانيهما ينحو نحو التداخل، فالتمايز يظهر في أن اللغة في القصيدة - القصة تعد هدفاً في ذاتها، أما اللغة المستعملة في القصة - القصيدة فهي موظفة من أجل هدف آخر، ويتبع ذلك أن الأولى تظل رغم كل ما يقال عن جماعيتها أداة فردية للتعبير، في حين تظل الثانية رغم كل ما يقال عن فرديتها أداة توصيل وتوحد مع الآخر.

أما التداخل بين النوعين فعلينا أن ننظر إليه على مستويين - كما فعلنا في البداية - المستوى العام، مستوى الأجناس، والمستوى الخاص، مستوى هذا النوع من الكتابة الذي نحن في صدد، على المستوى الأول نرى أن الفنون الجميلة كانت وما تزال أنواعاً مشتركة، تتفتح على بعضها بالنوافذ والكوى والأبواب، ولا ينغلق كل فن على ذاته بجدران تحصره وتحدده، ومن هنا فهي تستعير من بعضها وسائل بعضها، وطبيعة هذه الوسائل، كما تؤثر في بعضها وتتأثر، ولا ضير عليها





لماذا قدم الجاحظ اللفظ على المعنى

**محاولة لتفسير مقولة الجاحظ  
«المعاني مطروحة في الطريق.....»  
في ضوء ثقافته المعتزلية  
ومواقفه من الشموعية**

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بقلم / د. أحمد علي محمد - جامعة الكويت

قضية اللفظ والمعنى من القضايا الكبار التي حفل بها النقد الأدبي القديم منذ بداية القرن الثالث الهجري، ومن الظن أن بشر بن المعتمر المعتزلي البغدادي المتوفى سنة ٢١٠ هجرية من الأوائل الذين عرضوا هذه القضية، وذلك في موضع من صحيفته المشهورة يقول فيه: «من أراد معنى كريما فليتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما ....» ١ ومن الملاحظ أن مقولة ابن المعتمر الأنفة تضع اللفظ بإزاء المعنى، فلا يفضل أحدهما الآخر، فهما في الشرف سواء. أما الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ هجرية فقد انتصر للفظ وهون من شأن المعنى في قوله المشهور: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي .....» ٢ فجعل بذلك المعول في الكلام على «تخير اللفظ وسهولة المخرج ....» ٣ والمعنى عنده ليس بشيء «لأن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي فيها الجاهل والحاظ، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف .....» ٤. وبعد الجاحظ تشعبت قضية اللفظ والمعنى شعبا عدة: منها ما جعلت اللفظ جسدا والمعنى روحا، وارتباطهما كارتباط الروح بالجسم، وممن أخذ بهذا الرأي ابن رشيقي القيرواني المتوفى سنة ٤٥٦ هجرية. (٥) ومنها ما انتصرت للمعنى دون اللفظ كما هو الشأن عند ابن شرف القيرواني المتوفى سنة ٤٦٠ هجرية صاحب «أعلام

الكلام» (٦). ومنها ما قدم اللفظ على المعنى، ومنها ما ذهبت إلى فكرة النظم التي قال فيها عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١ هجرية مستفيدا من آراء سابقيه في هذه المسألة، مما هيا له صياغة قضية اللفظ والمعنى صياغة جديدة، جاعلا التباين في الفضيلة والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ، كيف والألفاظ لا تفيد حتى المؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق وأبطلت نضده ونظامه الذي بنى عليه أخرجه من كمال البيان إلى مجال الهذيان، وهذا الحكم يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل» (٧).

ومن الواضح أن رأي الجاحظ في تفضيله اللفظ على المعنى يثير جدلا واسعا. على اعتبار أنه صاحب معنى وفكر، وثقافته موصولة بالاعتزال، فما هو الأساس الذي فضل بموجبه اللفظ على المعنى؟

لعل د. إحسان عباس من أبرز النقاد المعاصرين الذين دخلوا مخاض هذه المسألة فأمعنوا النظر فيها، وقد دفع جملة من الأسباب التي حملت الجاحظ على الانتصار للفظ دون المعنى منها:

١ — إن الجاحظ في تحيزه للفظ وتقليله من هيبة المعنى أكد نظريته في الشكل مع أنه لم يكن من الشكليين في

أستاذة في الزاوية نفسها وفي مواضع يصعب حصرها في مؤلفاته، أقول: كيف يوافق ويخالف في قضية واحدة، ألا يدل ذلك على تناقض ظاهر؟

إذا كان الجاحظ يخالف أستاذة فيما اتصل بمسألة الإعجاز، على اعتبار أن الجاحظ يرى الإعجاز في النظم، فكيف يعيب الجاحظ على من وقف عند ظاهر اللفظ في تفسير بعض معاني الآيات الكريمة (٩)، ولماذا حض على التأويل وإعمال العقل لإدراك معاني القرآن، ولماذا عارض المفسرين واللغويين والشرح الذين لم يتعمقوا وراء المعاني؟ وإذا كان الجاحظ صاحب نظرية في الشكل، لماذا انصرف إلى تبيان أخطاء الشعراء في المعاني كما هو الشأن في بعض شعر حماد عجرد، ولماذا أثنى على عمق بعض معاني أبي نواس؟ (١٠)

وهل يكفي المرء أن يقول إن الجاحظ شكلي في النظرية وغير شكلي في التطبيق حتى تسلم الحقيقة من كل هذه التناقضات!!!

#### - ٤ -

من يقرأ آثار الجاحظ يجد أنه شديد الحماس لأراء أستاذة النظام، فهو لا يعرضها إلا من باب التسليم والتقليد لها، ناهيك عن إعجابه الذي لا يني يبعثه في مناسبة وغير مناسبة، فالجاحظ يترسم خطوات النظام في سخرية من اللغويين وشرح الأشعار وفي عدم تسليمه بأراء المفسرين، فهو لاء جميعا عند النظام وعند الجاحظ ممن وقف عند

التطبيق. وهذا عائد في أصله إلى مخالفته النظام في القول بالصرفرة تفسيراً للإعجاز. فالجاحظ وجد أن الإعجاز لا يفسر إلا بطريق النظم، ومن آمن بأن اللفظ حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادراً على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى على اللفظ.

٢ - شهد عصر الجاحظ بوادر حمله عنيفة يقوم بها النقاد لتبيان سرقة المعاني بين الشعراء، ولا نستبعد أن يكون الجاحظ قد حاول الرد على هذا التيار مرتين: مرة بأن لا يشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصروه، ومرة بأن يقرر الأفضلية للشكل، لأن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعا.

٣ - كان الجاحظ خصب القرية لا يعيبه الموضوع، ولا يثقل عليه المحتوى أيما كان لونه، لذا فإنه كان يحس أن المعنى موجود في كل مكان، وما على الأديب إلا أن يصوغه صياغة متفردة، (٨)

#### - ٣ -

وما يقع في الروع أن الأسباب التي أذاعها د. عباس، مع أنها شديدة العلة بجوهر قضية اللفظ والمعنى، إلا أنها تثير تساؤلات كثيرة منها: ما الذي حمل الجاحظ على أن يكون شكلياً في النظرية، وغير شكلي في التطبيق؟ وما مؤدي مخالفته أستاذة النظام في الصرفرة حتى تنعكس في قضية اللفظ والمعنى على هذا الوجه؟ وإذا كان الجاحظ حقاً يخالف أستاذة في هذه المسألة ومن هذه الزاوية المحددة، فكيف نفسر موافقة الجاحظ



تقديمه اللفظ على المعنى فإنه مرتبط بمناسبة وبموقف معروف وهو موقفه من الشعوبية.

- ٥ -

يستطيع المرء أن يتبين حقيقة موقف الجاحظ من الشعوبية في كتابيه المشهورين «البيان والتبيين» و«البخلاء» ففي البيان والتبيين يتعرض الجاحظ للشعوبية صراحة في قوله: «أردنا أبقاك الله أن نبتدىء صدر هذا الجزء الثاني من البيان والتبيين بالرد على الشعوبية وطعنهم على خطباء العرب ....» (١٦) ويظهر من ذلك أن الشعوبية كانت تعيب على العرب خصلة البيان، وتزدرى إمعانها في البدواة، ولم يجد الجاحظ سلاحا يرد به مزاعم الشعوبية أمضى من سلاح البيان والفصاحة واللغة، من هنا أبدى حماسا لرفع شأن لغة العرب التي أعزها الله تعالى بجعلها لسان كتابه العظيم، مبينا مقدار الغل الذي اشتعل في قلوب الشعوبية إزاء العرب ولغتها، قال الجاحظ مصورا ذلك: «واعلم أنك لم تر قوما قط أشقى من هؤلاء الشعوبية، ولا أعدى على دينه، ولا أشد استهلاكا لعرضه، ولا أطول نصبا، ولا أقل غنما من أهل هذه النحلة، وقد شفى الصدور منهم طول جثوم الحسد على أكبادهم، وتوقد نار الشنآن في قلوبهم .....» (١٧).

والصراع بين العرب والشعوبية كما تصوره كتب الجاحظ يتحدد ببعدين تناولهما في كتابيه المذكورين آنفا، ففي البيان والتبيين دافع الجاحظ عن لغة

حدود الظواهر، والجاحظ كالنظام يرى أن العالم الحق من جمع أقطار الكلام في الدين والفلسفة. يقول: «ولا يكون المتكلم جامعا لأقطار الكلام متمكنا في الصياغة، يصلح للرياسة حتى يكون الذي يحس من كلام الدين في وزن الذي يحس من كلام الفلسفة، والعالم عندنا هو الذي يجمعهما». (١١)

وأما موقفه ممن عني بالظواهر دون المضامين والجواهر فبدل عليه تعريضه بأصحاب جهم بن صفوان، والمشبهة، والمفسرين، والمحدثين الذين يأخذون بمظاهر الأخبار، ويقفون عند حدود الأشكال، ويفسرون بدون علم، يقول: «وليس هؤلاء ممن يفهم تأويل الأحاديث، وأي ضرب منها يكون مردودا، وأي ضرب منها يكون متأولا، وأي ضرب منها يقال: إن ذلك إنما هو حكاية عن بعض القبائل.

ولذلك أقول: لولا مكان المتكلمين لهلت العوام، ولولا المعتزلة لهلك المتكلمون (١٢) وأما موقفه من الشعراء فقد أشار إلى مواضع الخطأ والفساد في بعض معاني حماد عجرد حين تحدث عن خلق السماء والأرض (١٣) فبين الجاحظ فساد معناه وعقيدته وأزرى به فقال: «فليس يقول أحد إن الفلك وما فيه من التدبير تكون بنفسه ومن نفسه» (١٤). وفي الوقت نفسه أثنى على بعض معاني أبي نواس في بابها (١٥).

وهذه إنما هي شذرات تدل على أن الجاحظ لم يهمل المعنى لا في النظرية ولا في التطبيق، وأما قوله المشهور في

وموقف الجاحظ من الشعوبية يرتكز في أساسه على التفاضل بين لغة العرب الموسومة بالفصاحة، ولغة العجم ذات المعاني والأفكار وهي ليست بذات فصاحة ومن هنا قدم اللفظ على المعنى، لأن تقديم اللفظ انتصار للفصاحة وانتصار للغة العرب.

## - ٦ -

وما تقدم يكفي لتوضيح جانب مهم من جوانب قضية اللفظ والمعنى في النقد، وهو الجانب الذي يبدو فيه الجاحظ من أنصار اللفظ، ولم أجد فيما اطلعت عليه من آراء نقدية تعرضت لهذا الجانب إشارة تضع رأي الجاحظ هذا في إطار موقفه من الشعوبية لذا فقد صرفني الوهم إلى أن قول الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق» ما هو سوى انعكاس لموقفه من الشعوبية، وعلى هذا الأساس يكون تفضيله اللفظ على المعنى في هذا الوضع هو تفضيل للغة العربية، على أن لا يفهم من هذا الأمر أن الجاحظ صاحب لفظ وشكل دائماً، بل على العكس تماماً، فأراء الجاحظ ما عدا هذا الرأي تناصر المعنى والمحتوى، وقد حشدنا من الأمثلة ما يدل على ذلك وبعد: لست ممن يزعم أن ما جاء في هذا العرض اليسير لا يقبل الرد، وإنما هو رأي وكفى، شأنه شأن آراء من بحث فأخلص، وهذه الآراء جميعاً في النهاية تقديرات تؤخذ وترد، وربما كان ذلك أدخل في طبيعة البحث النقدي عامة حيث تغدو الحقيقة الثابتة فيه أن أحداً لا يقدر أن يزعم أن حكمه قاطع في مسألة من مسائله.

العرب، وفي البخلاء دافع عن خصال العرب ومكارمهم، وسخر من طبائع الشعوبية وصفاتها البخل.

ومن ظواهر دفاع الجاحظ عن لغة العرب انتصاره للفظ دون المعنى في هذه المناسبة ليس غير، أعني تصديه لمزاعم الشعوبية التي تغض من شأن اللغة العربية لأنها لغة لفظ وخطابة، وتتعصب للغاتها لأنها لغات معنى وفكر، والذي يصور هذا الجانب أصدق تصوير ما حملته الكتب على لسان العتابي الشاعر العباسي حين سئل عن سبب إقباله على قراءة كتب العجم والنقل منها، فقال: «اللغة لنا والمعاني لهم» (١٨). وهذه المقولة على إيجازها تصور حالة الثقافة في العصر العباسي، على اعتبار أن اللغة العربية أداة التعبير، وبغض النظر عن مسألة الإقبال على معاني اللغات الأخرى أو الإعراض عنها، فإن هذه القضية تضيء جانباً مهماً من جوانب موقف الجاحظ ضد الشعوبية، فإذا كانت لغاتها لغات معنى وفكر حقاً، فإن هذا الأمر لجدير بأن يخلق في نفس رجل كالجاحظ وظف كتبه ليدافع عن لغة العرب، أقول هذا الأمر جدير بأن يجعل الجاحظ يقف ضد المعنى انتصاراً للغة العرب وتسفيهاً لآراء من زعم أن لغته لغة معنى ولا عجب بعد ذلك أن يقول الجاحظ: «ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا أنق ولا ألد في الأسماك، ولا أشد اتصالاً بالعقول السليمة، ولا أفنق للسان، ولا أجود تقويماً للبيان من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء» (١٩).

## حواشي البحث

- ١ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق: د. محمد قرقرزان، ط دار المعرفة بيروت سنة ١٤٠٨ هـ ص: ١ / ٣٨٣.
- ٢ - الحيوان، للجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ط دار إحياء التراث بيروت بلا تاريخ: ١٣٢/٣
- ٣ - المصدر نفسه.
- ٤ - العمدة لابن رشيق: ١ / ٣٨٤.
- ٥ - المصدر نفسه.
- ٦ - أعلام الكلام كتاب للمؤلف مطبوع بمصر سنة ١٩٢٩ ميلادية.
- ٧ - أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، طبعة ريتز، دار المسيرة بيروت سنة ١٩٨٣ ميلادية: ١٣٠
- ٨ - تاريخ النقد العربي عند العرب، نقد الشعر من القرن ٢ - ٨ هـ د. إحسان عباس ط دار الثقافة بيروت: ٩٨
- ٩ - انظر كتاب «الأدب في عصر العباسيين» د. زغلول سلام: ٢١٤
- ١٠ - نفسه: ٢١٥.
- ١١ - الحيوان للجاحظ: ١٣٢/٢.
- ١٢ - نفسه: ٢٨٧/٤
- ١٣ - جاء ذلك في معرض هجاء حماد عجرد عمارة بن خزيمة والبيت:  
وحبوت من زعم السماء تكونت  
والأرض خالقها لها لم يمهد
- ١٤ - قصيدة أبي نواس المشهورة في هجاء أبان بن عبد الحميد اللاحقي وأولها:  
جالست يوماً أبانا  
لادر در أبان
- وقد درس هذه القصيدة د. سلام في كتابه المذكور في الحاشية (٩) ص: ٢١٥
- ١٥ - الحيوان للجاحظ: ٢٨٩/٤.
- ١٦ - البيان والتبين للجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون ط دار الفكر بيروت بلا تاريخ: المقدمة.
- ١٧ - نفسه: ص ١٦/٢.
- ١٨ - كتاب بغداد لابن أبي طاهر ط القاهرة ١٩٤٩ م ص: ٨٨.
- ١٩ - البيان والتبين للجاحظ: ١ / ١٠٥.



# في قبضة الأصمعي

زهير  
بن أبي  
سلمى

● عبد الكريم محمد حسين  
دكتوراه في النقد العربي القديم

ARCHIVE

<http://ArchivBeta.Sakhrit.com>

في الطريق:

لا أدري لم اندفعت إلى مجاوزة عبارات الثناء  
التي يسوقها صاحب الأغاني (١) وسواه على  
لسان عمر بن الخطاب وغيره، في معالجة حياة  
زهير وأشعاره؟! كيف كنا نقبل تلك الأحكام  
الجاهزة، ولم نفكر في صحة تلك الأخبار التي  
قبلناها على اختلافها أو تناقضها؟

من القضايا التي تناولها صاحب الأغاني  
رغبة الفاروق في تولية زهير القضاء لو تأخرت  
أيامه؟ ولا ندري أكان محتاجا إلى قاض شاعر؟  
وهل يصلح الشعراء القضاء..؟! أولم يكن أبو  
الحسن علي - كرم الله وجهه - قاضيا أعلى قدرة،  
وأقوى إرادة، في العدل والحق؟!

من الشك أو طلب البرهان على ما قيل، أو الالتفات إلى صيحات ذوي الرأي الأصيل، بمناقشة تلك الآراء، وامتحانها في مختبر العلم، وقبول الحق من أي جهة أتى، ورد الباطل أو الكذب من أي مهب سفا.

وإن المرء مدعو لمقابلة تلك الآراء الجاهزة بحزم يقوم على الشك ونبذ التصديق... أي أن الخيار الصعب ما تتجافى عنه عيون الحفظة والمصدين بكل قول مسند إلى القدماء - هو خيارنا، وأنيسنا في هذه الرحلة هو الأصمعي عبد الملك بن قريب الباهلي (٢١٦ هـ) وكان يسمى شيطان الشعر لقوته في نقده وجرأته في أحكامه، وإنصافه في بيانه مواطن الحسن أو الرداءة. وتبدأ الرحلة بآراء لها صفة الذوق المستند إلى العلم، وذلك في نقده شعر زهير وتنتهي بمواقف لها صفة العموم والشمول والمراجعة العقلية، فماذا قال الأصمعي؟

لا أحب قول زهير:

مما جاء عن أبي سعيد الضرير عن الأصمعي قوله: لا أحب قول زهير (٣):  
فَتَنْتَجَ لَكُمْ غُلْمَانُ أَشْأَمَ كُلِّهِمْ  
كَأَحْمَرِ عَادٍ تَمَّ تَرْضَعُ فَنَقْطُمُ  
قال (أي الأصمعي): إن ثمودا لا يقال لها عاد، لأن الله عز وجل، إنما نسب قدارا إلى ثمود... (٤)

في هذا الخبر قضيتان الأولى: لا أحب قول زهير، وفيها نفي المحبة عن شعر زهير، والحكم واسع، وإن قيد بمثال هو بيت الشعر المذكور، وتفسير هذا الإعراض العام سيأتي.

والثانية: احتجاج الأصمعي، وفيه نظر لأن الأصمعي احتج بالقرآن على شاعر جاهلي، وإنما أنزل القرآن بعده، وفي هذا

أو يفتقد عصر النهضة العربية الأولى «جيل الصحابة والتابعين» رجالا منهم يقومون بمهام القضاء وأعبائه، فيحتاج الفاروق إلى بعثرة قبور الموتى بحثا عن زهير لبيت قاله (٢)؟! أولم يعلم - بثقافته الإسلامية أن الشعراء يقولون مالا يفعلون؟ وهل كان في حياته وقت لقراءة شعر زهير طول الليل؟

أيقبل ذلك عاقل وأخباره كثيرة متواترة في البحث ليلا عن شكوى الرعية وكشف غش الحليب وسماع أنات النساء لغياب أزواجهن في ساحات تحرير الإنسان من طغيان الدول العظمى آنذاك...؟!

أولم تر لبيداً وقد استبدل الشعر بسورة البقرة فضاعف له عمر العطاء تشجيعاً منه لهذا الموقف؟ أيخالف عمر الناس إلى ما يدعوههم إليه؟

أكان للشعر الجاهلي مكان في حياة الفاروق - السياسي والقائد - في عصر انشغال العرب عنه بالقرآن وبالفتوحات؟

هل كان زهير شاعراً فحلاً حقاً؟ أكان من شعراء الطبقة الأولى، أكانت صيحات دله حسين منقطعة الجذور في تراثنا؟ أكان السلام سجية في شعر زهير وشخصية أم كان يغير مع شعراء غطفان على أشعار الآخرين؟!

## الموقف والخطة

قد تكون إجاباتنا عن هذه التساؤلات، بالموافقة على موضوعاتها، إثباتاً لا نفيًا، وتصديقا لا تكديبا، وإعجاباً لا عجباً، إذا كنا نرتضي أن نقوم مقام آلات التسجيل فنحفظ ما قاله أنصار القدماء، ونعيده على مسامع الأجيال الجديدة من غير ما درجة

مطالبة أو طلب للشاعر ليكتنه الغيب  
ويتقوّل الحقائق على نحو لا يعرفه هو.

وفي ظني أن العرب تسمي ثمود عادا  
الثانية والشعر لغة حذف وإيجاز، ومن ثم  
فإن حجة الأصمعي واهية ولكنها تبين ميله  
عن شعر زهير، ليس هذا الخلل الزهيد سببا  
كافيا لبيان إعراضه، فثمة أسباب أخرى.

### الضرورة الشعرية

ومن نقد الأصمعي المروي قوله: «وأخذ  
عليه (أي: زهير) قوله (٥): ثُمَّ اسْتَمَرُّوا  
وقالوا: إِنْ مَشَرَبَكُمْ

ماءً بِشَرْقِي سَلْمَى فَيَدْ أَوْرَكَكَ»  
وقال الأصمعي: سألت بجنبات فيد عن  
الرَّكَّك، فقالوا لي: ما هنا ركك، ولكن (رَكُّ)،  
فعلت أن زهيراً قد احتاج فضعف (٦)،  
والحقيقة أنه احتاج فحرّك الساكن، ووجه  
الحاجة أنه جعل ضرب الأبيات على (فعلن)  
محركة العين من غير أن يعبأ بسلامة اللغة.  
ونجد الأصمعي يبحث عن اسم الموضع،  
ويذكر أن ذلك من مأخذ العلماء على زهير،  
ويرى أن ذلك من دلائل الضرورة الشعرية  
والحاجة.. وركوب الضرورة عند شعراء  
الصنعة من دوال التكلف إذا كثرت، ومن  
دوال الطبع إذا قلت.

ولم يكن هذا العيب في هذا البيت مانعا  
الأصمعي من استجادة القصيدة التي ورد  
فيها (٧) لأن الضرورة فيها دلته على أن  
زهيرا ترك هذه القصيدة بغير تنقيح، وهو  
صاحب الحوليات، أي أنه فيها لم يكن من  
عبيد الشعر، وهذا من منهج الرواة في  
لغتهم: إذا أرادوا موافقة صاحب الرأي  
ذكروا اسمه، وإذا أرادوا مخالفته أسندوا  
الرأي إلى مجهول.

على أن هذا الرأي يشير إلى تعلق  
الأصمعي بمثالب زهير، ومأخذ العلماء عليه  
مما يغريه بالسكوت عنه.

ولكن هاتين الاشارتين ليس فيهما  
وضوح وصراحة كما في أقواله الأخرى.

● وزهير لا يحسن صفة الخيل: لم يترك  
الأصمعي فرصة للطعن في شاعرية زهير،  
من ذلك قوله: «لم يكن النابغة وأوس  
وزهير يحسنون صفة الخيل» (٨). أراد  
مدحها على مذاهب العرب في المدح. وينبغي  
ألا تغفل عن تجريده من صفة الإحسان في  
موضوع صفة الخيل بمعنى مدحها. ولعل  
حياة زهير والنابغة وأوس الحضرية تشفع  
لهم في التقصير بهذا الأمر.

### وزهير لا يحسن مدح الملوك

وأشار الأصمعي إلى رأي أستاذه أبي  
عمرو بن العلاء، القائل: «كان زهير يمدح  
السُّوقَ، ولو ضُربَ على قدميه مئتا دقل  
صيني على أن يقول كقول النابغة» (٩):

فَأَنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي  
وَأَنْ خُلْتُ أَنْ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعٌ  
لَمَّا قَالَ (١٠).

وأمانة العلم توجب علينا القول: إن  
الأصمعي ظل موافقا رأي أبي عمرو زمنا في  
أن زهيراً لا يستطيع مدح الملوك ولا يحسن  
ذلك لأن ما يمدح به الملوك لا تمدح به  
السوق من الناس. فذاك شاعر يعجز،  
والنابغة شاعر يقدر بل إن زهيراً عند أبي  
عمرو: «ما يصلح أن يكون أجيرا عند  
النابغة»، فهو أدنى من أن يكون تلميذا له،  
فكيف يكون في طبقته؟

ولابد من الوقوف على مسألة مدح  
الملوك، فإنها مسألة تحتاج إلى بسط لأن



وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين» (١٣).

وفي مناقشة هذا النص أشير إلى أنني عالجت الفرق بين الطبع ومذهب الطبع في كتابي «نقد الشعر عند ابن قتيبة - مصادره وأثره فيمن جاء بعده» مستئنسا بأراء القدماء بهذه العبارة وخلاصة ذلك أن الطبع هو الموهبة أو القدرة على قول الشعر، فالشاعر المطبوع فطرة يقال شاعر مطبوع أو موهوب، ومذهب المطبوعين - في الأصل - أنهم يتركون أشعارهم كما أبدعوها من غير اعتداء على فطرة الإبداع، وأن الشعراء الذين لا يذهبون هذا المذهب ليسوا مطبوعين من جهة المذهب أو الموقف من الشعر بعد إبداعه، ولا يعني ذلك تجريدا لهم من الطبع بمعنى الفطرة أو الموهبة.

فزهير غير مطبوع من جهة المذهب لأنه لم يترك شعر جيده على رديئه كما يفعل المطبوعون من الشعراء بل أخذ في تنقيحه وتجويده فالتفت المسافة بين قصائده وأشعاره، وكادت تستوي في الجودة، فهي أشعار مصنوعة محكمة الصنعة، ويكره الأصمعي أشعار عبيد الشعر لأنها لا تعبر عن حقيقة الطبع بمعنى الإبداع الفطري، ولأن قصيدة واحدة تغنى عن مجموع أشعار الشاعر، فلا تفاوت في الأشعار لمنزلة العقل من الصنعة، وبعده من الحقيقة الابتدائية للإبداع.

وفي قوله «ولم يذهبوا مذهب المطبوعين» ذم لهم مقرون بالعبودية للشعر في عصر يرى أهله أن العبودية لغير الله عيب ما بعده عيب.

وفي ضوء هذه النظرة العامة إلى شعر زهير في عبيد الشعر نستطيع أن نفهم قول

زهيرا إذا امتنع عن مدح الملوك لأنهم ردوا شعره كان ذلك دليلا على صحة موقف الشيخين (أي عمرو والأصمعي) وإذا لم يكن شيء من ذلك وقع فعفة نحمدها لزهير، ولكنه كان يأخذ العطايا على شعره في الحارث بن عوف وهرم بن سنان، مما يجعل مذهب الشيخين أقرب إلى النفس.

ومن الملحوظ أن الموازنة النظرية كانت في فن المديح مديح العامة ومديح الملوك، غير أن الشاهد الشعري كان في فن الاعتذاريات، وليس في ذلك نقض لأن الاعتذاريات حملت مديحا واسعا للنعمان.

وفي هذا الخبر ما يؤكد أن ما يسنده إلى ابن أبي طرفة يدل على طمع زهير في العطاء أي رغبته في التكبس بالشعر، وذلك ما يرويه الأصمعي عن ابن أبي طرفة بقوله:

«كفأك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب» (١٢)، فهو يوافقه على أن الإحسان في هذه الفنون إنما يعود إلى قوة دوافعها.

فمديح زهير للسوق (الحارث وهرم) أحسن فيه لرغبته في العطاء والتكسب بالشعر. فقوة دافع الرغبة في العطاء عنده تعد كقوة دافع الرهبة في اعتذار النابغة، والطرب عند الأعشى في غزله وخمره، والحماسة في شعر الحرب عند عنترة.

وقرن الاجادة بالتكسب يحمل ذما خفيا للشاعر، لأنه يصدر عن رغبة بالعطاء.

### زهير لا يذهب مذهب المطبوعين

قال ابن قتيبة (٢٧٦ هـ): «وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة

في ظل هذه الحقائق.

جاء في الخبر: «قال أبو حاتم: وسأله رجل: أي الناس طرّاً أشعر؟»

قال (أي الأصمعي): النابغة. قال (أي الرجل): أتتقدم عليه أحداً؟ قال: لا، ولا أدركت العلماء بالشعر يفضلون عليه أحداً.

قلت (أي أبو حاتم): فزهير بن أبي سلمى. قال قد اختلفت فيه وفيهما. ثم قال: لا، قال أبو عمرو بن العلاء — وسأله رجل وأنا أسمع —:

النابغة أشعر أم زهير؟ فقال: ما يصلح زهير أن يكون أجيراً للنابغة، قال: وأوس بن حجر أشعر من زهير، ولكن النابغة طاطأ منه...» (١٤).

مما تقدم نجد شعر النابغة مقدم في قوة التأثير وكثافة الشعر بالقدرة على الإيجاز على شعر أوس بن حجر وتلميذه زهير بن أبي سلمى، ومن الملحوظ أيضاً أن العلماء بالشعر لا يقدمون على النابغة أحداً من الشعراء الذين يعدون في الطبقة الأولى، لأن الحديث في النص كان متقدماً على فحولة امرئ القيس وتقدمه على الشعراء بميزان الابداع الفني واللغوي، ولكن الاختلاف لم يقع في مسألة قوة التأثير الشعري على النابغة، إنما اختلف في زهير وفي الأعشى وامرئ القيس، مما يدل على أن التقدم بالتقنية الفنية لا يقتضي وجوباً التقدم من جهة الشعرية أو قوة التأثير بالشعر.

ولعل الأصمعي أمار اللثام عن سبب آخر هو اقتناع العلماء بالشعر من شيوخته بشعر النابغة من جهة تأثير الشعر، وذكر منهم أبا عمرو بن العلاء.

وهذا أمر مؤكد في الفحولة لأننا نجد الأصمعي نفسه يرى أن قوة تأثير شعر النابغة عامة هي صحيحة من غير أن يطعن

الأصمعي: «لا أحب قول زهير» على أنه نزوع عام، ذكر له برهانا واحداً في موضعه ليدل على بعض دواعي كراهية الرجل لشعر زهير بصورة عامة أي تلك القصائد التي خضعت للتنقيح.. وليس حكم أخواتها مما لم ينقحه كحكمها.. لأن التنقيح عند الأصمعي وابن قتيبة من بعد دال على التكلف.. والتكلف موضع للذم عند العرب، والصنعة لم تكن من مصطلح هذين الرجلين إنما عرفت عند الجاحظ. خلاصة رأيه أنه يكره مذهب زهير في تنقيح أشعاره وإصلاحها، مما يدعو إلى دراسة موقف آخر من شعر زهير في كتابه فحولة الشعراء.

## زهير في فحولة الشعراء

موقف الأصمعي في كتاب فحول الشعراء أو فحولة الشعراء ينقسم إلى قسمين: الأول مباشر، والآخر غير مباشر يعد خادماً للرؤية الأولى، فمن نقده المباشر ما يأتي:

أ- زهير ليس أشعر الشعراء:

أود الإشارة إلى تعدد معاني صيغة «أشعر» التي هي على وزن أفعل، وهي تفيد أشدهم قوة في التأثير الشعري، لأنه لم يكن مقلاً من جهة عدد القصائد، ولا من جهة صفة الشعر، ويمكن ادراك ذلك بالنظر إلى سياق الأخبار وبالنظر في عدد قصائده، وقصائد من قدمهم عليه، وذلك كله برواية الأصمعي، واجتناباً للإطالة ومنعاً لإعادة ما قلته مرفقاً بالإحصاء في بحث مايزال مخطوطاً عندي هو:

«نقد الشعر عند الرواة — موضوعاته ولغته» سأكتفي بذكر الأخبار ومناقشتها

فليس الايمان بالحساب والمثوبة والعقاب من بنات أفكار زهير، بل أخذها من اجتماعه بقوم من يهود، ورب ضارة نافعة، لأنه بهذا النص يرمز زهيراً بسرقة معانيه من اليهود وقد التقاهم، ويدفع به أبا العلاء المعري الذي رأى بذكائه أن هذه المعاني إسلامية تدخل من آمن بها الجنة سواء أدرك الإسلام أم لم يدركه، وذلك قوله:

«فيقول - أدام الله عزه - : بم عُفِر لك، وقد كنت في زمان الفترة والناس همل، لا يحسن منهم العمل؟ فيقول: ... وقلت في الميمة والجاهلية عل السكنة، والسفه ضارب بالجران (١٨):

فلا تَكْتُمَنَّ الله ما في نفوسكُم

ليخفي ومهما يَكْتُمُ الله يَعْلَمُ  
يُؤَخِّرُ فَيُوضَعُ في كتاب فَيَدْخَرُ

ليوم الحساب أو يُعَجَّلُ فينقم» (١٩)

فليست هذه المعاني من صدر إسلامي، ولا من وضع مسلم إنما هي مما اشتركت به الأديان السماوية، ورسخته، وكان أولى بأبي العلاء أن يلتفت إلى قول الأصمعي المذكور آنفاً ليخرج من الظن إلى اليقين، وينتبه على العقلية اليهودية في البيت التي ترى الثواب إما أن يكون في الدنيا وإما أن يكون بالآخرة، وفي الإسلام ثواب الدنيا لا يدفع ثواب الآخرة.

وبانهدام رؤية أبي العلاء المعري ينهار ما بناه عليه د. طه حسين من قول بأن الرواة «يضيفون له شعراً فيه ذكر لأصول دينية إسلامية» (٢٠).

وإذا نظرنا إلى موقع الأبيات في المعلقة فإننا منتبهون على حقيقة تدفع التناقض عن المعلقة، لأن زهيراً خاطب بأبياته فريقين متخاصمين كان بعضهما يؤمن باليوم على مذهب الأحناف أتباع إبراهيم في الجاهلية،

في ذلك أن هناك شعراً محدداً للشاعر آخر يمكن أن يكون أشد قوة أسر أو تأثير من بعض شعر النابغة، وذلك في قوله:

«ودريد في بعض شعره أشعر من النابغة الذبياني» (١٥).

وهذا يعني أن قوة التأثير مسألة نسبية أطلقها على مجمل أشعار النابغة، فإذا أخذت القصائد على انفراد تفوق بعض الشعراء في بعض نصوصهم على بعض المتقدمين في بعض نصوصهم.

وفي الفحولة أيضاً نسمع صوتاً لمعاوية بن أبي سفيان وهو يقدم طفيلاً على زهير لسبب آخر هو أن شعره أكثر شبهاً بأشعار المتقدمين من جهة الطبع، لأن زهيراً يخالفهم من جهة التقيح وغلبة الصنعة، وهو بإشارته لا يأتي بجديد، إنما ساق الأصمعي رأيه ليعزز مذهبه في الحط من شأن زهير، ولم يقف عند هذا الحد بل ذهب إلى تجريد زهير من مسألة إيمانية تشده إلى الأحناف من أصحاب إبراهيم - عليه وعلى آله السلام - أو تجعله سابقاً للمسلمين إلى الإيمان باليوم الآخر والحساب بما فيه من نعيم وعقاب.. فماذا قال؟

### زهير جامع قوماً من يهود

وماذا في مجامعة الشاعر قوماً من يهود؟ أوليس في ذلك ما يفيد؟

وقبل الإجابة عن هذين التساؤلين ننصت إلى الأصمعي، وهو يقول:

«قال الأصمعي: جامع زهير قوماً من يهود، فسمع بذكر المعاد، فقال في قصيدته: (١٦)

يُؤَخَّرُ فَيُوضَعُ في كتاب فَيَدْخَرُ

ليوم الحساب أو يُعَجَّلُ فينقم» (١٧)



كانت الإغارة لا تكلف وما كان يغير  
مع الشعراء المغيرين على أشعار  
الآخرين.

وإذا رددنا صدر الكلام على عجزه  
وجدنا الأصمعي: لا يحب قول زهير،  
وزهير شاعر يضطر ويصلح خلل الموهبة  
بالعلم، وفوق ذلك لا يحسن نعت الخيل،  
ولا يحسن مدح الملوك - وإن أحسن في مدح  
السوق - ، ولا يذهب في معاملة شعره  
معاملة الشعراء المطبوعين الذين يتركون  
جيد الشعر على رديئه كما يقول ابن جني،  
وليس من طبقة أشعر الشعراء، ورماه بعد  
ذلك بسرقة معانيه من يهود مما يسوغ  
سهولة شعره، وغلبة العلم على الموهبة  
لكنه لا ينزل به إلى شعر العلماء  
الرواة، فهو شاعر متكلف في أغلب  
شعره. وشاعر يغير إذا كانت الإغارة لا  
تحتاج دما.

فأين يقع الكلام المنسوب إلى عمر بن  
الخطاب (ر) من أنه شاعر الشعراء ومن  
أنه...؟

ولا أظن الفاروق يمكن أن يقول ما نسب  
إليه لأنه استغنى برجال عصره كعلي وأبي  
عبيدة وغيرهم من الصحابة رضوان الله  
عنهم جميعا عن زهير، وبالقرآن والفتوح  
عن أشعاره.

ولا ينبغي لنا أن نتعلق بالثناء على  
القدامى من غير الوقوف على حقيقة  
أمرهم، ومعالجة شؤون الشعراء القدامى  
والمحدثين على أنهم بشر يصيبون  
ويغلطون، وهم في سياق أزمانهم وطبقاتهم  
الفنية لهم الصفات المتغيرة بتغير أحوالهم،  
وإن المرء ليعجب من قبضة الأصمعي  
وشدتها في النقد الأدبي، ومحافظتها في  
الاحتجاج اللغوي.

أو على طريقة اليهود فخاطبهم بما سلف،  
وكان في المتخاصمين أناس من الأعراب لا  
يؤمنون باليوم الآخر، وإنما يرون المنايا  
تخطب خبط ناقة عشواء فتقتل من تصيب،  
ويسلم من لا تصيبه.. وهذا من معاني  
الحكمة عند زهير لأنه يضع الأمور في  
مواضعها. وكل ذلك لا يمنع من القول: إن  
الأصمعي يرى في عمله هذا سرقة، وفي  
شعره نظما لأنه تلقف الحقيقة الدينية عن  
قوم لا يدين بدينهم، كما عبر عن الحقيقة  
القدرية على الطريقة الجاهلية، فنزل  
شعره منزلة النظم، وغلب عليه  
العلم.

ويمكن أن يضاف إلى ذلك أن الأصمعي  
لم يتخير لزهير أي قصيدة من قصائده ولم  
ينص على فحولته صراحة بل سكت عنها،  
وليس في قوله اختلف فيه وفيهما إشارة  
للترجيح لأن الأعشى وهو ممن اختلف نص  
الأصمعي على القول فيه: «ليس بفحل»  
(٢١) وهو من شعراء الطبقة الأولى من  
فحول الجاهلية.

ويضاف إلى ذلك أيضا أن أبا عبيدة صنو  
الأصمعي وخصمه كان يروي ويخبر  
بقوله:

«كان قراد بن خش المري من شعراء  
غطفان، وكان قليل الشعر جيده، وكانت  
غطفان تغير على شعره، وتدعيه، منهم زهير  
بن أبي سلمى ادعى هذه الأبيات (٢١):

إِنَّ الرِّزْيَةَ لَا رِزْيَةَ مِثْلُهَا  
مَا تَبْتَغِي غُطْفَانُ يَوْمَ أَضَلَّتْ  
وهي لقراد بن خش» (٢٢).

وهذا يقدر في إثبات النزوع السلمي  
لديه، لأنه كان استجابة لصوالحه  
الاجتماعية فقد غريبا في أخواله، وكان  
لباسه ثوب السلم نابعا من ضعفه، وعندما

- (١) انظر: الأغاني ٢٨٨/١٠ - ٣١٦
- (٢) انظر: خزائن الأدب (هارون): ٣٣٤/٢
- (٣) شرح شعر زهير (ثعلب): ١٩
- (٤) الموشح: ٥٦، والعمدة (دار الجيل): ٢٤٦/٢
- (٥) شرح شعر زهير: ٨٠
- (٦) الشعر والشعراء (ليدن) ٦٦، والمقتضب (المبرد) ٢٠٠/١، وما يحتمل الشعر من الضرورة (السيرافي) (بتحقيق: القوزي): ٦٠، وفي العبارة قلة دقة ذلك أن التضعيف أصل في الكلمة (رك) ولكنه حرك الساكن، وليس لضرورة في الوزن لأن البيت من البسيط وأصل تفعيلة ضربه (فاعِلن) وقد أصابها القطع (حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين متحركه فصار الوزن (فاعل) وانتقل إلى (فعلن) ولو ترك لفظ (رك) على حاله لكان على وزن فعلن، ولعله اضطر لتحريك الساكن لتستوي له حركات ثلاث في كافية لكل البيت ولتكون أضرب القصيدة كلها من واد واحد، والله أعلم.
- (٧) شرح شعر زهير: ٦٦. قال الأصمعي فيها: «ليس على الأرض كافية أجود منها ومن التي لأوس بن حجر»
- (٨) فحولة الشعراء (المنجد): ١٧
- (٩) ديوان النابغة (د. شكري فيصل): ٥٢.
- (١٠) ديوان المعاني: ١٧/١، أعجاز القرآن (دار المعارف، ط ٥): ٧٥
- (١١) الموشح: ٥٩
- (١٢) العمدة (دار الجيل): ٩٥/١
- (١٣) الشعر والشعراء: ٦١
- (١٤) فحولة الشعراء (المنجد): ١٠
- (١٥) فحولة الشعراء: ١٥
- (١٦) شرح القصائد العشر (بتحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد): ٢٢٠
- (١٧) فحولة الشعراء: ١٧
- (١٨) شرح القصائد العشر: ٢٢٠
- (١٩) رسالة الغفران (دار المعارف): ١٨٤
- (٢٠) في الأدب الجاهلي: ٢٨٨٣
- (٢١) ديوان زهير بن أبي سلمى (دار الكتب العلمية): ٣٠
- (٢٢) الموشح: ٥٩

# الأحنف العُكْبَرِي

## شاعر المتسولين

أحمد الحسين

عرف الأحنف العُكْبَرِي بِفَرْدِ بَنِي سَاسَانَ. وهو المصطلح الذي أطلق على الشعراء الشحاذين (١): فَلَقَّبُوا بِالسَّاسَانِيِّينَ، وكان منهم أبو دلف الخزرجي، ومحمد بن عبد العزيز السوسي، وأبو المعالي الهيتي، وابن قشيشا، وسواهم (٢). اسمه عقيل بن محمد، ونسبته إلى عُكْبَرَا وهي بليدة من نواح دُجِيل (٣)، بينها، وبين بغداد فراسخ. وكنيته أبو الحسن، والأحنف لقب يطلق على من به ميل أو اعوجاج في قدمه والأحنف شخصية مجهولة السيرة، وولادته غير معروفة، أما وفاته فكانت سنة ٣٨٥ هـ وكان كثير التطواف والانتقال بين بغداد، والري، ومدن الشرق القديمة الأخرى.



ويبدو أن سوء الطالع لازمه في حياته، فعاش على المسألة، والكُدية، ولم تنفعه مواهبه في الأدب، والشعر، والفلسفة، والتنجيم، فكان يطوف على القرى والرساتيق، مستجديا محتالا شأنه كشأن شعراء الكُدية الذين انتظموا في هذه الحرفة.

وللأحنف ديوان شعر مفقود (٤)، ذكره البغدادي، وابن الجوزي، وأبو الفداء. على أن القصائد القليلة التي احتفظت بها المصادر الأدبية تثبت أن لهذا الشاعر اتجاها خاصا في التعبير عن الوجه الآخر للحياة الاجتماعية في عصره، إذ كان وثيق الارتباط بالقاع الاجتماعي للفئات الدنيا، التي عانت من البؤس، والفاقة، وكانت ضحية للاستغلال والتمييز المادي والمعنوي.

وشعر الأحنف من هذا الباب يختلف عما كان سائدا في اتجاهات الشعر، وأغراض الشعراء. فهو يمتاز بخصوصيته الذاتية، ومضمونه الاجتماعي، ورؤيته الانتقادية التي تشير إلى جوانب الخل، وتنبيه على الأخطاء. وهذا ما يجعل من شعره وثيقة لا غنى عنها لمن يريد أن يقرن بين علاقة الأدب بالمجتمع، وحال الفئات المسحوقة، ورؤيتها لما يجري من حولها.

ولما كان شعر الأحنف يركز على الفكرة أو المضمون فقد اعتمد على المقطعات الشعرية التي يصف من خلالها موضوعا محددا بصيغة مكثفة دون استرسال أو استطراد في القول. ولكي تتضح لنا خصائص شعر الأحنف نرى أن نستعرض أهم الأفكار والمواقف التي حملتها قصائده ومن خلال ذلك يبرز اتجاه الأحنف، ومساره الشعري الذي كان إلى حد بعيد يحمل خصوصية الشاعر وفرادته الذاتية.

## القصيدة

ويشكل هذا الموضوع حيزا واسعا في شعر الأحنف، لارتباطه بمهنته، وحياته، حيث نجده يعبر عن حياة المتشردين من الشعراء الشحاذين، ويفتخر بتطوافهم، وانتقالهم في أصقاع الأرض، ويشيد بشجاعتهم وحيلهم في كسب الأموال، وتحصيل الأقوات فيقول (٥):

على أنني بحمـد اللـه  
في بيت من المـجـد  
بإخواني بني سـاسـا  
نأهل الجـد والجـد  
لهم أرض خـراسـان  
فقتـاشـان إلى الهـنـد  
إلى الروم إلى الـزنج  
إلى البلـغـار، والسـنـد  
قطـعنا ذاك النـهـج  
بـسـيـف ولا غـمـد  
ومـن خـاف أعـاديـه  
بنـا في الـرؤـع يستعـدي

ويبدو أن تسول الأحنف قد جر عليه لوما كثيرا، ولكنه كشف عن كساد الأدب، وإعراض الناس عن بضاعة الشعراء والفلسفة، فصاغ لنا اعترافا يعبر عن واقع عصره فقال:

ولست مكتسباً رزقاً بفلسفة  
ولا بشعر، ولكن بالمخ  
والناس قد علموا أنني أخو حيل  
فلست أنفق إلا في السرسات

ويتناول الأحنف هذا الموضوع في أكثر من قصيدة، ويعرض علينا محاورات جرت بينه، وبين لائمه الذين استنكروا على الأديب والشاعر، والفيلسوف، أن يكون مكديا، جوالا. أما هو فكان يدافع عن مسلكه ببؤسه، وفاقته، وقلة رزقه (٧):

لائمٌ لا مني، فطال التعمدي  
لم يرد بالملام إذ لام رشدي  
قال لي: أنت فيلسوفٌ أديبٌ  
شاعرٌ، حاذقٌ، بجلٌ، وعفد  
هات قل لي، ولا تقل قول زور  
لم تكدي؟ فقلت: من ضعف جدي

ARCHIVE  
الاغتراب  
http://Archivebeta.Sakinit.com

وإذا كانت مهنة التسول تقوم على التطواف، وبالتالي فهي إمعان في غربة المكان، فإن الاغتراب النفسي الذي كان يشعر به الأحنف ناجم بشكل أساسي عن شعوره بالعزلة، والحرمان، في بيئة اجتماعية، ضعفت فيها العلاقات الانسانية، وانحدرت فيها القيم، وطفئت نوازع الانانية، والفردية على كل شيء، وفي بيئة كهذه يفقد المرء ارتباطه بالآخرين، ويغدو منبوذاً، منطويا على آلامه، وهذا ما عبر عنه قول الأحنف بمرارة لا تطاق (٨):

عشت في ذلّة، وقلة مال  
واغتراب في معشري أنذال  
بالأماني أقول، لا بالمعاني  
فغذائي حلاوة الأمال

ومما زاد من شعور الأحنف بالاغتراب أنه بلا سكن، وبلا وطن، ولهذا نراه يحسد العنكبوت على بيتها، إذ لا بيت له يأوي إليه، وليس له إلف يشاركه الحياة، وهذه دواب الأرض وحشرات أحسن حالا مما كان عليه، فكم هي قاسية غربته التي يقول فيها شاكيا (٩):

العنكبوتُ بَنَتْ بيتاً على وَهْنٍ  
تأوي إليه، ومما لي مثلاًه وطنُ  
والخنفساءُ لها من جنسها سَكَنُ  
وليس لي مثلهـا، إلفٌ ولا سَكَنُ

### نقد واحتجاج

ولعل شدة المعاناة التي عاشها الأحنف كانت وراء ارتفاع صوت السخط، والتذمر، والنقد والاحتجاج في شعره (١٠).

ومن يتأمل شعره الانتقادي لأبد أن يعجب بنفاذ الرؤيا، وعمق التحليل اللذين امتلكهما الأحنف في تصويره ظلم المجتمع، وقسوته، وكشفه عن فساد عصره، وانحلال أخلاق أهله وشيوع مظاهر الرياء، والكذب، والتباغض في علاقاتهم، وأنماط سلوكهم. وقد عبر الأحنف عن هذه الصورة المزرية لما هو عليه مجتمعه فقال (١١):

دُهيننا من زمان ليس فيه  
سوى مَتَشَامَت أو مستريب  
وحاسد نعمة، وصديق وقت  
إذا مَـنَا غَبَتَ ذَمُّكَ في المغيـب  
فَمَنْ، أولاك وداً من صديق  
ومن ذي قربة أو من عُـريب  
فحبُّ خديعة لمكان رفق  
مَنْى مَـنْ أزالَ ذَمُّكَ مِنْ قـريب

وإذا كانت أخلاق الناس قد بلغت هذا المستوى من الانحدار، فمن الطبيعي أن يكون أكثرهم ذئاباً تسرق، وتظلم، وتجور في تسلطها، واستغلالها للآخرين. ومن المنطقي أيضاً أن يكون ذلك وراء حياة التمايز بين فحش الأثرياء، وبؤس الفقراء. وفي هذا الصدد سجل الأحنف وعياً فكرياً مبكراً في اكتشاف مظاهر الاستغلال التي تحكمت بفاقة المعدمين.

وفي محاوره شعرية، يتخذ فيها الأحنف من الحلم غطاءً لمناقشة هذه الجوانب، يناجي الدنيا أن تجود عليه كما تجود على سواه. فتجيبه أنها يمكن أن تقبل عليه لو أنها تحررت من قبضة تلك الفئات المستأثرة، والمتسلطة التي استغلت كل شيء لمصلحتها الذاتية وفي إشارة ذكية. وتلميح بارع قال العكبري (١٢):

رأيتُ في النوم دنياناً مزخرفه  
مثل العروس تراءت في المقاصير  
فقلت: جـودِي. فقالت لي على عجل  
إذا تخلصت من أيدي الخنـازير

ويطرح أسئلة التعجب والاحتجاج حين يتأمل فاقته، وإفلاسه، ويقارن ذلك ببذخ الموسرين، وإسرافهم في المظاهر العامة، فلا يملك إلا أن يدون المفارقة العجيبة التالية:

تَـرى العَـقِـيـانَ كـالـمـصـفـى  
تـركـبَ فـوقَ أثـغـارِ الـدَوَابِ  
وكيـسـي مـنـه خـلـو  
أَمـا هـذا مـن العـجـب العـجـاب؟

### عزلة وانكسار

ولكن صرخات الاحتجاج التي أطلقها العكبري لم تغير من واقع الحال شيئاً، وظل الشاعر كأقرانه من المتسولين يدفع ثمن المفاهيم، واختلاف المعايير، غربة وبؤسا وانكسارا نفسيا لا يطاق.

ويبدو أن مشاعره المرهفة، دفعته إلى حال من اليأس، فأصبح يدعو إلى فلسفة في الحياة تقوم مبادئها على الانسحاب، والعزلة، وإيثار الصمت والخمول.

وفي هذه القناعة، رأى الأحنف حل معاناته، وراحة فكره، وباله، وخلاصه من ثقل الحياة، وهمومها وآلامها، وقد صاغ هذه التصورات في قوله:

مَنْ أَرَادَ الْمُلْكَ وَالْعَرَا  
حِصَّةً مِنْ هَمٍّ طَوِيلٍ  
فَلْيَكُنْ قَرْدًا مِنَ النَّاسِ  
وَيَرْضَى بِالْقَلِيلِ  
وَيَرَى بِالْحَزْمِ أَنْ الـ  
حَزْمَ فِي تَرْكِ الْفُضُولِ  
وَيَدَاوِي مَرَضَ الْوَحْدِ  
سُدَّةً بِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ  
لَا يُمَارِي أَحَدًا مَا  
عَاشَ فِي قَالٍ، وَقِيلَ  
يَلْزَمُ الصَّمْتَ فَإِنَّ الصَّمَّ  
عَاشَ فِي قَالٍ، وَقِيلَ  
يَلْزَمُ الصَّمْتَ فَإِنَّ الصَّمَّ  
يَذُرُّ الْكِبْرَ لِأَهْلِيهِ  
أَيُّ عَيْشٍ لَامِرٍ يَصْبُ  
أَفٍّ مِنْ مَعْرِفَةِ النَّاسِ  
سِ عَلَى كُلِّ سَبِيلٍ

هذه الشكوى تمثل غاية الشعور بالضيق والانسحاق، وهي النتيجة التي قادت إليها علاقة الشاعر بمجتمعه في إطار سلسلة الاحباطات العامة التي تعرض إليها كشاعر وأديب ولا شك فإن الأحنف قد أطلق صوته، وترك تساؤلاته للأيام كوثائق هامة تكشف عن معاناة الأديباء، وما تعرضوا له من إهمال، وما لاقوه من مكابدة قاسية. لقد كان شعر الأحنف بتصويره لما هو ذاتي قد تجاوزه إلى العام والمشارك. فعبّر عن واقع



الشرائح المنبوذة، المقهورة، وكان لسان حالها، وخير ما يمثل أصواتها الغاضبة. وكان الشاهد الذي رأى ما يجري وعرف حقائق الأشياء، وكشف بواطنها وخفاياها. ذلك هو الأحنف العكبري «شاعر المكدين وظريفهم، ومليح الجملة والتفصيل فيهم» (١٥) كما قال الثعالبي.

## الحواشي والإحالات

- (١) أدب الكدية في العصر العباسي: أحمد الحسين، دار الحصاد، طبعة ثانية ١٩٩٥ ص ٢٣. وانظر دائرة المعارف الإسلامية: ترجمة محمد ثابت الفندي، أحمد الشنتاوي، إبراهيم خورشيد، عبد الحميد يونس ٤٦/١١.
- (٢) أشعار الشحاذين في العصر العباسي: جمع وتحقيق أحمد الحسين، دار الجليل طبعة أولى ١٩٨٦ ص ٤٧، ٨١، ٨٥، ٨٦.
- (٣) معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر ١٤٢/٤.
- (٤) انظر تاريخ بغداد: أبو بكر أحمد بن علي، مطبعة الخانجي، القاهرة ١٠٣/١٢، والمنتظم: أبو الفرج عبد الرحمن ابن الجوزي ١٨٥/٧، والبداية والنهاية: أبو الفداء عماد الدين اسماعيل بن كثير مطبعة السعادة ٣١٨/١١.
- (٥) يتيمة الدهر للثعالبي، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة ١٢٢/٣.
- (٦) يتيمة الدهر للثعالبي ١٢٢/٣.
- (٧) تاريخ بغداد ٣٠١/١٢.
- (٨) يتيمة الدهر للثعالبي ١٢٢/٣.
- (٩) التمثيل والمحاضرة للثعالبي، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو ص ٣٧٩، وكذلك برد الأكباد: للثعالبي، مطبعة الجواب ص ٨٤.
- (١٠) الأدب في ظل بني بويه: محمود غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر ص ٢١٧.
- (١١) تاريخ بغداد ٣٠١/١٢.
- (١٢) يتيمة الدهر للثعالبي ١٢٣/٢، وخاص الخاص للثعالبي طبعة القاهرة ص ١٣٦.
- (١٣) يتيمة الدهر للثعالبي ١٢٤/٣، وشرح مقامات الحريري للشريشي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، طبعة أولى ٢٤٦/٤.
- (١٤) البداية والنهاية: ابن كثير ٣١٨/١١.
- (١٥) يتيمة الدهر ١٢٢/٣.

# والث وايتمان سلاما أيها العالم

بنذر عبد الحميد

كان لشعر وايتمان تأثير واضح على الشعر الأوروبي وعلى شعراء الجنوب الأمريكي بشكل خاص. وقال بابلو نيرودا أن أمريكا اللاتينية تتذكر وايتمان جيداً أكثر مما يتذكره الأمريكيون. فقد كان وايتمان رائداً للمساواة، وهذا ما يعطيه حق الدخول إلى كل بيت فقير في أمريكا اللاتينية، والجلوس إلى كل طاولة دون استئذان.

يقول راندال جاربل: — إن وإيمان كان شاعرا أكبر مما يجب أن يكون.  
 إن وإيمان كان يعرف الفرق بين الأدب الجديد والأدب القديم، كتب عام ١٨٨٨ يقول — إن العالم القديم يحتاج إلى الشعر الأسطوري والملحمي والاقطاعي وقصائد النصر، والشعر الطائفي وشعر الحماسة، وشعر البلاط، كما يحتاج إلى إبراز الشخصيات والموضوعات النخبوية، التي تتميز بالعظمة.

لكن العالم الجديد يحتاج إلى الشعر الواقعي، العلمي، الذي يحمل مبادئ الديمقراطية والمساواة وهي أكثر عظمة.

وفي قلب هذا كله، يظل موضوع الموضوعات هو الإنسان..

في ليلة ٢٢ - ٢٣ كانون الأول ١٨٧٣ استيقظ وإيمان قبل الفجر فاكتشف أنه مصاب بشلل نصفي، فلم يستطع أن يحرك ساقه اليسرى ويده. وفي هذا العام ترك وظيفته في واشنطن ليقوم في كامدن - نيوجرسي، مع أمه وأخيه جورج، وقد ساعدته بنيتة القوية على مواجهة الشلل الذي أصابه، وقد كان الدافع الأول إلى هجر وظيفته هو أن أخاه جورج أصيب بجروح في الحرب الأهلية، فكان والت يعتني به وبالجرى الآخرين، وقد أثرت في نفسه مشاهد الحرب أكثر وأكثر وانعكس ذلك على قصائده المتأخرة: غير أن الأعوام العشرين التي عاشها بعد ذلك كانت مرحلة أقرب إلى الركود إذا قسناها بحياته المتفجرة قبل ذلك.

لقد كان للحرب الأهلية أسبابها الاقتصادية والاجتماعية.. إن الرق والاستغلال كانا سببا مباشرا، يقول إبراهيم لنكولن الذي عرف المشكلة وحاول معالجتها في فترة رئاسته ١٨٦١ - ١٨٦٥.

— إن سدس سكان الولايات المتحدة عبيد، ينظر إليهم كمتاع، ولا شيء غيره.  
 وثمن هؤلاء العبيد يبلغ بلياري دولار

إن قصيدة - سلاما أيها العالم - ١٨٥٦ - من أفضل ما كتب وإيمان، في هذه القصيدة تمجيد لكل الشعوب والأجناس على الأرض، وتمجيد للطبيعة.

يسأل الشاعر نفسه:

ماذا ترى يا والت وإيمان

من هم أولئك الذين تحيهم

ومن هم أولئك الذين يحيونك واحدا بعد الآخر؟

إنه ينظر ويرسل تمنياته الطيبة - لكل سكان الأرض - وبعد ذلك يسأل نفسه - ماذا تسمع يا والت وإيمان؟ - ثم يجيب على السؤال بشكل واسع.

«ماذا تسمع يا والت وإيمان؟

أسمع العامل يغني وزوجة الفلاح تغني.

أسمع صرخات الاستراليين تتردد وهم

يطاردون حصانا وحشيا.

أسمع الرقص الاسباني عندما يتجمعون

إلى الإيماء وصوت الغيتار.

أسمع الأغاني الفرنسية الصادحة عن

الحرية.

أسمع مراكب التجديف الإيطالية تردد

أنغام القصائد القديمة.

أسمع الجراد في سورية عندما يدرسون

القمح والقش مع زخات من السحاب

الكثيف».

إن وإيمان الذي كتب هذه القصيدة منذ

قرن وربع، عام ١٨٥٦ وأعاد كتابتها عام

١٨٦٠ كان يعرف أخبار المجاعات والجراد

في الشرق كما يعرف آلام الرقيق

والمستعبدين وضحايا الحرب الأهلية في

أمريكا، وكان يعرف جغرافيا العالم القديم

وأحوال سكانه كما يعرف جغرافيا العالم

الجديد وسكانه.

وإذا كان وإيمان ينتمي إلى القرن الماضي

فإنه كان دائما يؤكد أنه يكتب للمستقبل،

وقد وصل فعلا، لأن «أوراق العشب»

تقترب من حياة المجتمعات البشرية الآن

بحرارة وحركة نادرة.

والبقرة التي تجتز خفيضة الرأس أفضل  
من التمثال،  
والفأر معجزة تدحض الجاحدين».

ثم قصيدة قصيرة جميلة لوايتمان  
استخدمها أعداؤه لإثبات شذوذه حينما  
عرفوا أنهم لا يستطيعون إنكار عبقريته،  
وفيها يقول:

« اقترُب مني، وأنا أمرٌ، اسمع صوتي،  
اقترُب، المسني، المس جسدي براحة يدك  
عندما أمر، لا تخف من جسدي».

وهناك قصائد قصيرة أخرى من هذا  
النوع، كقصيدة دعني اقترُب أكثر وإلى  
غرب، ومقاطع من قصائد طويلة، ومن  
الطريف أن ناشر الأعمال الكاملة لوايتمان  
فرانسييس صور في - بنغوان - ٩٧٥ - اختار  
غلافاً يؤكد فكرة الشذوذ، هو تفصيل من  
لوحة حوض السباحة - لتوماس ايكنز -  
المتحف الفني بتكساس.

أطلق وايتمان رموزه العظيمة في مجتمع  
تحكمه نهايات الثقافة الرومانسية وكانت  
أفكاره وصوره الشعرية جديدة، أحدثت  
هزة في وجدان الناس، إن أوراق العشب هي  
الرمز الكبير للديمقراطية، لأن أوراق العشب  
تعيش المساواة، وهي كنبات متواضع تشبه  
حياة الناس، لأن وايتمان يريد أن تكون  
كبرياء الإنسان مقرونة بالتواضع، وعلى  
الإنسان الجديد أن يتكلم بلغة أوراق  
العشب، ويكرر هذا المعنى بصور كثيرة،  
منها قصيدته الطويلة - متغيرات -:

« - دع ذلك الذي يقف في المقدمة يتأخر،

دع ذلك الذي كان في المؤخرة يتقدم،

دع الأوباش والحمقى وذوي الأسمال

البالية يصيروا متقدمين،

دع المتقدمين القدامى يصيروا متأخرين،

دع الرجل يبحث عن الفرع في كل مكان

إلا في نفسه،

دع المرأة تبحث عن السعادة في كل مكان

إلا في نفسها - ».

كان وايتمان يهتز في أعماقه لعلاقات

على أقل تعديل، ولهذا المبلغ تأثير على عقول  
أصحابه طبعاً - كارل ساندبرغ - من الكوخ  
إلى البيت الأبيض إبراهيم لنكون.

كان وايتمان شاعر الصراع من أجل  
الحرية والتضامن بين الناس العاملين، ومع  
ذلك فهو لم يكن مغروراً، فعندما اشتدت  
الحرب الأهلية كان الناس يلتقون بوالث  
وايتمان ليس كشاعر عظيم وإنما كإنسان،  
يعمل صحفياً، وهكذا كان يريد هو. كان  
يزور المشافي ليساعد الجرحى، لقد تعرف  
على كثير من الآلام الإنسانية من مشاهد  
القتلى والجرحى في الحرب الأهلية، وكثرت  
زياراته إلى المشافي للمساعدة في تضميد  
الجرحى، ومواساتهم فكثيراً ما كان يكتب  
لهم رسائلهم إلى أهلهم، ويداعب الذين  
يشعرون بحزن إلى بيوتهم ويدعم ثقتهم  
بأنفسهم.

وكان وايتمان يعرف الظلم الاجتماعي  
الذي يحول المرأة إلى امرأة جانحة ويحول  
الرجل إلى لص.

إن الفكر الإنساني والعلمي الذي كان  
يتمتع به وايتمان هو الذي دعا كثيراً من  
نقاد الأدب الأمريكي والنقاد الأوروبيين إلى  
مهاجمته، ولكن إيمانه بالإنسان والطبيعة  
ليس له حدود، يقول في أغنية:

« - أؤمن بأن الصلصال الرطبة ستكون  
عشاقاً أو مصابيح،

وأن مختبر المختبرات هو لحم الرجل أو  
المرأة - ».

ومن الأشياء الصغيرة جداً والأشياء  
الكبيرة جداً يتعلم وايتمان الحكمة والمعرفة  
وحب الحياة، يقول:

« - أؤمن بأن ورقة العشب ليست أقل من  
حركة النجوم.

- النملة كاملة، وذرة النمل، وبيضة  
الصعوة،

ودودة الشجر،

وشجرة التوت لها أروقة السماء،

وأهون ما في يدي يحتقر كل المكائن،



وايتمان مجموعة من الرسائل إعجاباً بأوراق العشب، وحينما تغيرت مواقف كبار الكتاب والشعراء من وايتمان، كان رأي تايلور يتفق مع آراء زملائه بأن أوراق العشب ليست أكثر من حوارات ساخرة، وإن أتباع وايتمان في الولايات المتحدة لا يتجاوزون اثني عشر. وإن الأجانب يعجبون بشعر وايتمان لأنه غير مفهوم.

ومع أن شهرة وايتمان بدأت من بريطانيا وألمانيا وروسيا فيما بعد إلا أن العداء له كان واسعاً، حتى في بريطانيا، في عدد نيسان ١٨٥٧ من مجلة لندن كرتيك - جاء في مقال أن وايتمان يتفاعل مع الشعر كما يتعامل الخنزير مع الرياضيات. وقالت صحيفة أخرى بأن أوراق العشب كتاب قذر.

وفي عام ١٨٨٢ كتب جون سوينتون رسالة من أوروبا إلى وايتمان يخبره فيها أنه أرسل مقالا إلى مجلة ثقافية روسية يؤكد فيه أن مؤلف أوراق العشب يحمل أفكاراً إنسانية عالمية ويرفض الأفكار الإقليمية في الولايات المتحدة ووصف وايتمان بأنه عبقرية أصيلة، إنه إنسان من الشعب وليس من الطبقة التي يموت في نفسها حب الطبيعة والحقيقة. وقد نشر هذا المقال فيما بعد.

يقول إمرسون الذي امتدح عبقرية وايتمان في البداية وهاجمها حينما صارت أكبر منه ومن معاصريه، إن شعره مزيج غريب من الكتاب المقدس الهندي وصحيفة نيويورك هيرالد.

ويلتقي مثقفو الرأسمالية مع الآلة الثقافية الإمبريالية فالناقد الأمريكي الجديد ماركوس كلنيف في كتابه - أدب الولايات المتحدة - يقول:

- والواقع إن كتابات وايتمان كانت تصل أحياناً إلى منتهى الرداءة، فهو يستعرض أسلوبه الغريب وكأنه رجل همجي يستعرض قبعة رسمية عالية عثر عليها في

الاستغلال ويكتب عنها، ولم تكن هذه العلاقات تصرفه عن اهتمامه بالعالم وراء حدود وطنه، فقد كان يتعلم في التاريخ والجغرافيا وعلم السكان والأجناس، دون تعصب، ومن الطريف أن أعداءه في بلده كانوا يتهمون أنه عالمي.

ويتهمه النقاد في أوروبا بأنه أمريكي والحقيقة أن وايتمان كان وطنياً أمريكياً دون أن يتخلل عن مشاعره الإنسانية، لقد كان شاعراً وإنساناً تجاوز شعراء أمريكا وأوروبا في عصره، ومع أن الإعلام الثقافي الموجه كان يتهم وايتمان ويمجد إمرسون وثورو ولو نغفلو وجيمس راسل لويل من معاصريه، إلا أن وايتمان استمر بقوة حتى النهاية يحمل معه سعادة غير محددة وآلاماً كبيرة، يقول في - أغنية نفسي -:

- أنا شاعر الجسد وأنا شاعر الروح أحمل معي سعادة الفردوس، وأحمل عذاب الجحيم.

كانت الحملة الواسعة ضد وايتمان تكبر، يقودها زعماء الثقافة الرسمية والنقاد والمربطون بالثقافة الرأسمالية والإمبريالية فيما بعد. لقد حاول كثيرون من أمثال ليسلي فيلدر إقناع القراء بأن مؤلف أوراق العشب في حياته وكتابات له ليس أكثر من شعارات معلقة.

وقال ليونيل تريلنج إن وايتمان يظهر على نفسه دائماً كمثقف كامل غير عادي أكثر مما يريد هو وأكثر مما يريد قراؤه أن يكون.

في عام ١٨٥٦ كتب ناقد مجهول في عدد ٣ - ٥ من صحيفة - المثقف البوسطوني يقول: عن أوراق العشب:

- إن هذا الكتاب لن يجد له مكاناً فيما يهتم به الناس.. إن مؤلفه يبدو لنا كمشرذم من القمر.

وبعد نهاية الحرب الأهلية مباشرة كان «بايار تيلور» الشاعر الأمريكي الذي كان معروفاً وأصبح منسياً قد أرسل إلى

وايتمان الآن، نحتاجها كما عرفها هو، إن رسالته تبدو خطيرة كبيان بلشفي.

أما وليام كارلوس وليامز فإنه يقول في رأي عن أوراق العشب :-

— إن أوراق العشب أفضل عنوان لمجموعة شعرية، لا سيما بالنسبة إلى مجموعة شعرية أمريكية جديدة، لقد كانت تحدياً لمفهوم الشعر المألوف من وجهة نظر أمريكية جديدة متمردة.

وقد كتب وايتمان في أواخر حياته عام ١٨٨٨ في مقدمة لأوراق العشب يقول: إنني أنظر إلى أوراق العشب — الآن وقد وصلت إلى آخر قوتها ونضجها، كما لو كانت — بطاقة زيارة إلى الأجيال القادمة في العالم الجديد، إذا كان يحق لي ذلك — عندما دفع شامبليون وهو على فراش الموت — الأوراق المصححة من قواعد اللغة الهيروغليفية إلى الناشر، قال له بحذر وفرح:

كن حريصاً عليها فإنها بطاقة زيارتي إلى الأجيال القادمة.

إن قصيدته العظيمة الطويلة — أغنية نفسي — لا تتحدث عن الرق والصراع الناجم عن نظام الرق، أو الاستعدادات للحرب الأهلية، لأنها قصيدة شاملة، وفي بعض القصائد القصيرة أفرد وايتمان موضوعات محددة تحدث عنها ومع أن الشاعر في — أغنية نفسي — يتحدث بضمير المتكلم إلا أن القصيدة تحتوي شخصيات كثيرة.

والاختلاف في الإيقاع الغنائي لكل شخصية عن الأخرى لا يضعف القصيدة أو بيعتها فقد استطاع وايتمان أن يذيب كل الإيقاعات لتعطي للقصيدة وجهها متكاملًا.

إن وطن قصيدة — أغنية نفسي — هو نفسه وطن الرق ومقاومة الاستغلال. وقد تحدث وايتمان كثيراً عن استغلال الزوج بمعان مختلفة في قصائد مختلفة —

صندوق قمامة خاص ببعض الناس، رجل كثر اللحية، كان نجاراً في حياته الماضية، يقلد السيد المسيح، ويتكلف في سلوكه ومظهره، يمدح نفسه، ويعلن عن تفاؤله، يحيط به في شيخوخته عدد من التلاميذ الذين لا يكادون يقلون عنه غرابية في الأطوار.

إن شعر والت وايتمان كان دليلاً وشاهداً لكثير من التجارب الشعرية المتميزة في القرن العشرين، وقد أفرد له الشعراء التقدميون في العالم الجديد قصائد خاصة، كما هي عند لوركا وناظم حكمت ونيرودا وشعراء آخرون في أمريكا، وفي العالم.

إن الشاعر الأمريكي الجديد آلان غينسبرغ لا يجد افتتاحية شعرية عن — سوبر ماركت في كاليفورنيا — أهم من الحوار مع وايتمان، يقول:

— إلى أين سنذهب، يا والت وايتمان الأبواب ستغلق خلال ساعة إلى أين ستتجه لحيتك هذا المساء؟

عندما ظهرت طبعة ديوان — قرع الطبول — عام ١٨٦٥ اعتقد وايتمان أنه سيكون معروفاً كشاعر أمريكي مرموق، حينما ظهرت الطبعة الثالثة من أوراق العشب عام ١٨٦٠ كانت النسخ المباعة خمسة آلاف نسخة، مع أن الكتاب تعرض لنقد لاذع ومضاد من الكتاب والصحافة الأدبية.

كتبت الشاعرة الأمريكية امي لويل — ١٨٧٤ - ١٩٢٥ — مقالاً مطولاً عن — والت وايتمان والشعر الحديث — قالت فيه:

— ليس من الصعب أن نعد ما رمته إلينا أوراق العشب وما شرحه هو في كل صفحة من نشره وكانت معانيه وأفكاره كثرة في صدفه، والصدفة هي كلامه ولكن ما هي الثمرة؟ حسناً أنا أشك أنه هو نفسه قد رآها أبداً.

— إن وايتمان رأى نفسه كما لو كان هو أمريكا — .. ثم — إننا نحتاج إلى رسالة

تحدث عن الرجال والنساء من الذين يتعذبون في - سجن الزنوج الكبير. إنه لم يتحدث عن عذابات الملونين باعتبارها قضية ناس آخرين، وإنما تحدث عنها كقضية تهمه هو، كما لو كان هو زنجيا أو مستعبدا. في بداية حياته الأدبية كتب وايتمان عام ١٨٤٧ يقول:

- إن على العمال في الشمال والشرق والغرب أن يهبوا كرجل واحد، للدفاع عن حقوقهم، ومصيرهم وحقهم في الحصول على الخبز بعرق جبينهم، هذا الحق الذي يجب أن نورثه أطفالنا فيما بعد.

## الشعب والإنسان

وإذا كان هيرمان ميلفيل قد نجح في تصوير الصراع بين الإنسان وقوى الشر، في البحر عن روايته العظيمة - موبي ديك - فإن وايتمان نجح أكثر وواجه قوى الشر الفعلية في تصوير الحياة على اليايسة، وهي الأقل مساحة وأكثر أهمية. يقول في أغنية نفسي: (ليس من مريض بالكلوليا في حشرته الأخيرة

إلا وأنا متمدد في حشرتي الأخيرة). كتب وايتمان عن الشعب والإنسان، ولم يكتب عن المحتكرين والمستغلين، كتب عن العاملين والمعذبين، والمشردين في وطنه والعالم، بلغة جديدة ورؤية جديدة. واستطاع وايتمان أن يجدد اللغة الشعرية، ويرفدها بدماء جديدة من الكلمات، إن كل الكلمات عنده يمكن أن تكون شعرية، وهو غير ملتزم بالأصول المحنطة لنظريات الشعر وقواعد اللغة.

وربما كان تجديد وايتمان في موضوعات الشعر ولغته والتزامه الفكري بشكل ثورة غيرت معالم الثقافة الأدبية في أمريكا وأوروبا والعالم.

في شعر وايتمان تمجيد عظيم للحياة، لا نجد مثله بسهولة في الأدب القديم أو الحديث، فالحياة عنده جميلة جدا وعظيمة بكل ما فيها من بؤس، يقول في - أغنية الأفراح - إنني لا أغني وأردد لأفراح الحياة وحدها - بل فرحة الموت، لمسة الموت اللطيفة المهذئة المخدرة، المخدرة، بضع لحظات لأسباب.

نفسى تتخلص من جسدي الدنس لكي يحرق أو يتحول ذرورا أو يدفن جسمي الحقيقي بقي لي من أجل عوالم أخرى دون شك. جسمي الفارغ لا يعني أي شيء لي، يحول إلى المصافي، أو ما هو أبعد للاستعمالات الأبدية على الأرض.

كما يمجد وايتمان الحياة كذلك يمجد الموت، إنه يمدح الموت في مواجهة الظلم الاجتماعي، يقول في أغنيته الأفراح: - يا للنضال ضد المضادات، الآن تلقى الأعداء بشجاعة يا لأن تكون وحدك فقط أمامهم لتعرف كم يستطيع الإنسان أن يثبت أن: نواجه البغضاء والتعذيب والسجن والمتناقضات المألوفة، وجهها لوجه أن تصعد إلى المشنقة أن تتقدم من فوهات البنادق باستهانة كاملة.

كتب د. لورنس أكثر من مقالة في تأييد عبقرية وايتمان وكتب أزرا باوند بدانتية وشيكسبير و...ت.س. اليوت يعتبر وايتمان شاعرا عاديا، استفاد من المرحلة التي عاشها تلك التي لم تتكرر، ويقارنه بالشاعر الإنجليزي تنسون الذي عاش في الفترة نفسها، حيث يقول:

(لقد نجح وايتمان في رسم أمريكا كما هي، تماما حينما نجح تنسون في رسم إنجلترا كما هي) ويضيف إليوت: (إن تنسون يشبه الأباطرة بينما يشبه وايتمان الرؤساء..).

أما ريتشارد شاس فإنه يعتبر وايتمان



من كتابه (الذي أعطاني إياه وقد جعلني سعيداً أكثر من أي شيء قرأته منذ فترة طويلة).

(إنه عجيب كالشرقيين، وحينما سألتهم مصادفة فيما إذا كان قرأاً للشرقيين، أجابني: لا، اخبرني عنهم).

يقول وايتمان:

(غالباً ما يختار الكتاب الكبار قراءهم، غير أن الكاتب العظيم هو من يختار الناس الأميين، ويفهمهم هؤلاء الناس العلميون من الرجال والنساء بشكل عائلي).

إن وايتمان يختار البساطة في حياته ولغته. ولكنها بساطة عميقة واسعة.

كان المستعمرون الأوائل يحملون في سفنهم أدواتهم الثقافية، وقد نجحوا في نشر لغاتهم وثقافتهم، واستخدموا في هذه العملية بعض المبشرين من أنصاف المثقفين. واستخدموا بعض المثقفين المحليين، إذا لم يتطوع هؤلاء لخدمتهم، ولا يزال بعض هؤلاء وهؤلاء يخدمون الثقافة الإمبريالية، بعضهم تحت اسم مستشرق، أو ناقد (استاتيكي) أي عميل بدون عمولة لأفكار إليوت في الشعر.

لقد صدرت إلينا الحضارة الغربية كل أنواع الثقافة الكاسدة، مع ما يصلنا من ثقافة وعلوم جيدة، وكانت الإمبريالية في عملية التبادل الثقافي تمارس حصاراً على ثقافات الشعوب المختلفة في العالم الثالث وثقافات أمريكا اللاتينية بشكل خاص.

كما فرضت حصاراً على فن وايتمان وأفكاره، وهو شاعر الشعب الأمريكي وسجين الثقافة الأمريكية نفسها.

فك وايتمان قيوده، وصار يتحدث إلى كل الناس ويناديهم:

«أيها الغريب حينما تمر بي، وتريد أن

تتحدث إلي،

لماذا لا تتحدث إلي،

لماذا لا أتحدث إليك!...

عبقرياً لا يفهم نفسه. يقول في مقال له نشره عام ١٩٥٥ بعنوان «إعادة اعتبار لوالد وايتمان».

(إن وايتمان — مثل مارك توين، شأن ديسنزيفسكي، بيتس — كان من أولئك الذين يقدمون أنفسهم من خلال أعمالهم أو حياتهم الاجتماعية في أكثر من شخصية واحدة لكل منهم، وقد كتب وايتمان في إحدى مذكراته المبكرة، ربما عام ١٨٤٧: إنني لا أستطيع أن أفهم نفسي لكنني أشعر دائماً أنني أعيش في نفسيين اثنتين.

— ما الذي أراده إليوت في مقارنة وايتمان بتنسون؟

الجواب واضح.. إنه يريد أن يحط من قيمة وايتمان، متفقاً في هذه الفكرة مع الآلة الثقافية الإمبريالية، ومن الطريف أن لوايتمان رأياً خاصاً بشعر تنسون يعتبره فيه شاعراً بليداً، يقول وايتمان عن شعر تنسون.

(رائحة الحياة الاجتماعية الإنجليزية التي تملأ الصفحات مثل عطر خفي، والفراغ والتقاليد والعادات والسامة والملل والحنين إلى الحب الذي يتخلل كل شيء كنخاع شوكي، والمنازل القديمة والآثار القديم.. والأسرار المتعفنة في كل مكان، والخضرة، ونباتات العليق التي تتسلق الجدران والخندق المملوء بالماء حول قلعة والمناظر الريفية الإنجليزية والذبابة التي تطن في ضوء الشمس على زجاج النافذة من الداخل).

ومع أن هنري دافيد ثورو كان فيلسوفاً طبيعياً متخلفاً، يحب الغابة ويبتعد عن هموم الناس، فإنه كتب في رسالة إلى هاريسون بليك في عام ١٨٥٦ يقول فيها:

(إن والد وايتمان الذي كتبت لك عنه من أكثر الشعراء إمتاعاً عندي في الوقت الحاضر، لقد أنهيت قراءة الطبعة الثانية



● رسم بيكاسو  
لقصيدة غونغورا:  
«إلى فتاة تقطف  
الزهور»



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# بيكاسو والأدب

مصطفى غنيم

الكتاب بمجرد النظر إلى غلافه، أما بعض المقربين منه فيقولون إنه كان يقرأ في سريره في وقت متأخر من الليل، هذا علاوة على مقدرته على امتصاص المعلومات التي يسمعه في المناقشات التي تدور بين أصدقائه من الكتاب والمفكرين. ومن أكثر الشخصيات الأدبية التي تأثر بها بيكاسو هو الشاعر الأسباني لويس دي غونغورا والذي ولد عام ١٠٦١ في قرطبة، وقد بدأ اسم بيكاسو يرتبط باسم غونغورا أول مرة عام ١٩٠١ بمناسبة معرضه الأول في باريس عندما علق الناقد فاغوس على مقدرة الفنان على امتصاص كل شيء في عمله بما في ذلك الخيال الشعبي وما أسماه وقتها فاغوس «الفونغورية»، ولكن بيكاسو كان على معرفة بغونغورا منذ طفولته، فاسم غونغورا كان مرادفا وقتها لكل ما هو صعب ومظلم ويتعذر فهمه، وقد عرف عن الفلاحين الأسبان أنهم يسمون الأيام المظلمة والعصية «غونغورية». وفي عام ١٨٩٨ بعد قرون من التجاهل، بدأ الاهتمام بشعر غونغورا، هذا الاهتمام كان موازيا في بعض جوانبه لرد الاعتبار للرسام إل غريكو الذي أثر بعمق في فن بيكاسو، ولقد وصل هذا الاهتمام إلى ذروته في عام ١٩٢٧ في الذكرى المئوية لموت غونغورا حيث صدر فيضان من الدراسات عنه كتب الكثير منها الشعراء الأسبان مثل لوركا وألبرتي ودييغو وجولين، وقبل العقد الثاني من هذا القرن كان النقاد في كل من فرنسا وإسبانيا يقارنون غونغورا بمالارمييه نظرا لبعض أوجه التشابه بينهما خاصة استعمالهما الحكم للاستعارة وإن كان الأمر لا يخلو من اختلاف بينهما في هذا الأمر فقصدا مالارمييه لم يكن وصف

إن علاقة بيكاسو بالأدب علاقة مدهشة ومعقدة، ففي سنوات تكوينه كرسام، كان دائم الانجذاب إلى الفن ذي المذاق الأدبي، وخلال حياته كان يفضل صحبة الأدباء وخاصة الشعراء على صحبة الفنانين والنحاتين، كما أن الكتابة كانت دائما عاملا هاما بالنسبة له رغم أن القليلين يعرفون عنه ذلك، فبعد عام ١٩٣٩ عقب تعرضه لأزمة شخصية أوقفته قليلا عن الرسم بدأ في كتابة مسرحيتين علاوة على ما يزيد عن ٣٤٠ نصا شعريا تتحرك في مدى ضيق من الهواجس المركزة القائمة على الإدراك اللوني والتجربة الشعورية المتزامنة والتي تعد أمرا هاما عند السيراليين.

ورغم أن العديدين ممن يعرفون بيكاسو يدعون أنه كان قليلا ما يقرأ، فأحد أصدقائه المقربين وهو المصور «براساي» يؤكد أن أحدا لم ير بيكاسو يمسك كتابا في يده كما أن مكتبته كانت منتقاة ومتخصصة وتحتوي على الكلاسيكيات الفرنسية والإسبانية، ومعظم هذه الكتب كانت عبارة عن هدايا قدمها أولئك الذين أسعدهم الحظ بزيارة الأسد في عرينه، إلا أن كل أصدقائه يجمعون على معرفته الجيدة بالأدب قديمه وحديثه، فكان دائما يتحدث عن أعماله مقارنة بأعمال موليير وشكسبير، وكان بإمكانه الاقتباس من أقوال كير كجارد وهيرقليطس وفاليري، كما كان بإمكانه أن يبدي آراءه في التطورات الحديثة في فكر ليفي شتراوس علاوة على تأثره بأعمال تولستوي كما كان يذكر ذلك كثيرا. وتختلف الآراء حول كيفية اكتسابه لتلك المعرفة الأدبية، فأصدقائه من السيراليين يؤكدون أن عينيه كانتا مثل (أشعة ×)، بإمكانها اكتشاف ما في

الشيء وإنما التأثير النفسي الذي يحدثه، بينما كان غونغورا يقوم بإحلال خواص الناس والأشياء في موضوعاته، ومن هنا جاءت عاداته في استعمال الصفات كأسماء.

ومن الكتاب السيراليين الذين كانوا يحملون ولاء لغونغورا الكاتب الأسباني روبير ديزنو والذي عن طريقه زاد اهتمام بيكاسو بغونغورا، وسرعان ما أصبح الرجلان صديقين، وكان لديزنو تأثيره الواضح عندما بدأ بيكاسو أعماله الأدبية. ورغم أن بيكاسو كان له دور كبير في ظهور السيرالية وبدوره تأثر بها كثيرا، إلا أن أعماله الفنية في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن كانت بعيدة عن السيرالية وذلك لأنه رفض إلغاء كلمة أو مفهوم «مثل» أو أداة التشبيه، فمثلا إذا نظرنا إلى أعمال بعض السيراليين مثل ماجريتي، سنجد أن جذع الجسد الأنثوي المحاط بالشعر هو الوجه والجسد في آن واحد، وميرو مثلا كان يستخدم رسم الفاكهة ليمثل صدر المرأة، أما بيكاسو من الناحية الأخرى إذا نظرنا إلى لوحته «فتاة أمام المرأة» سنجد أن صدر المرأة «مثل» التفاح. لقد كان بيكاسو منجذبا إلى الكتاب السيراليين والأدب السيرالي أكثر من انجذابه إلى الفن السيرالي الذي كان ينظر إليه بشيء من عدم الثقة، وكان أقرب إلى السيرالية الحقيقية في كتاباته حيث كان يستخدم الاستعارة كخط لغوي مكثف يشبه استعمال غونغورا لها.

إن الشفرة في نصوص بيكاسو من المستحيل كسرهما غالبا، كما أنه من المستحيل أحيانا فهم المعاني الحقيقية لغونغورا، ولكن عندما تنزف الأجراس والأشجار وألواح الخشب في قصيدة بيكاسو، وعندما تتن الزهور وتأخذ الأنثى

صفات الحياة، فإننا ندرك أن هذه الأشياء تحل محل شيء آخر. إن عالم غونغورا عالم حزين ولكن الطبيعة بالنسبة له غنية سخية، بينما رؤية بيكاسو مليئة بالعنف والألم والقسوة ونسيج كتاباته ملبد كثيف ومفعم بالحيوية يتضح فيه تأثير غونغورا وموروته.

وبعد الحرب العالمية الثانية حينما اقترب أحد الناشرين من بيكاسو طالبا التعاون معه في إصدار سلسلة من الكتب يصورها بيكاسو، كان من الطبيعي أن يقع الاختيار على أحد أعمال غونغورا واختار بيكاسو أن يرسم عشرين سونيتا تعتبر من أكمل أعمال غونغورا من حيث الابتكار ودقة الإيقاع وهي تظهر الشاعر في أفضل حالاته، ومن بين هذه السونيتات ثماني قصائد حب كانت فرصة لبيكاسو ليظهر تقديره غير المباشر لفرانسوا جيلوت ومظهرها جديدا للحياة الأسرية التي بدأها معا. وقد بدأ بيكاسو العمل في نهاية ديسمبر ١٩٤٦ أو ربما في بدايات ١٩٤٧ واستغرقه العمل في المشروع عامين تقريبا، وتعد أعمال غونغورا فريدة بين الكتب التي وضع رسومها بيكاسو وذلك لأنه كان ينسخ القصائد بخط يده ثم يزين الهوامش إما بالتعليقات أو بمجرد زخرفة، ومع القصيدة الأولى: «الشاعر: إلى رسام أجنبي يرسم صورته الشخصية». والتي تعلق بصورة ضمنية على العلاقة بين الرسم والشعر، رسم بيكاسو صورة شخصية لغونغورا، أما قبل كل سونيتا من السونيتات التسعة عشر، رسم صورة بمساحة الصفحة لوجه نسائي يحمل نكهة القصيدة التي تليه، وكان الوجه الذي يسبق قصيدة «في موت هنري الرابع» هو الأكثر فخامة، أما قصيدة

من أشعار بيكاسو...  
عند الستارة التي سحبها الشعر  
الأشعث

من الأيدي الطائرة  
وسلم عطر أوراق الزهر  
تتقبه صيحات العصافير  
في طيرانها الهندسي  
ومزيج ألوان المنشور بكامل سرعته  
وسلاح الزهرة يندفع إلى القلب  
ويظهر عدم مبالاته  
ورداءه سهل التفتت  
يأخذ شكل رأس النسر  
وجليد الموسيقى وسهام المهرج  
والحاصدة المزيقة للنجوم  
والأذرع في أكمام الصادر الموشاة  
بالساتان

تفك عن الأفعى في شجرة الحراس  
النائمين  
في النار الناعمة تقطع رائحة  
الصمت

تتعلق في أضلاع النافذة  
ويخرج من قرع الطبول  
نداء الفاصلة العشرية للحب  
في عين التورو المدهشة بأجنحته  
المفتوحة

يسبح عاريا في رائحة الأزرق  
المغلق حول عنق الشمس المتربة  
والمتخفي تحت السرير المرتعش  
ويغوص في الظل المتلثم  
بالأخضر الذي لا ينزف  
ويستقر في كريات الذاكرة  
المقذوفة في رماد اللحظة  
عندما توازن العجلة حظها

«الشاعر يلوم الشمس لأنها أجبرته على  
ترك حبيبته» نرى أمامها صورة لجيلوت  
وهي تتلاشى خلف سحابة من الشعر  
الأسود.

ورسومات بيكاسو ككل في هذا العمل  
تفتقد إلى الكمال الخطي الموجود في عملين من  
أعماله رسمها بالأسلوب النيوكلاسيكي  
المختلف، وهما «مسخ الكائنات» لأوفيد عام  
١٩٣١ ثم أحد أعمال اريستوفانيس والذي  
ظهر بعد ذلك بثلاثة أعوام، وربما كان من  
أجل كتب بيكاسو المصورة هو أحد كتب  
رفيردي والذي كان بيكاسو يعمل في  
رسوماته في نفس الوقت الذي يعمل فيه في  
أشعار غونغورا، ومع ذلك تبقى رسوماته  
لقصائد غونغورا هي الأكثر تعبيراً عن  
الروح الإسبانية، فنجد فيها مزيجاً من النبل  
المشبع بنكهة الحزن، والكياسة الممزوجة  
بالكبرياء مما يميز الشخصية والفن  
الإسبانيين.



● رسم بيكاسو لقصيدة غونغورا:  
«إلى السيدة التي جرحرت رسغها»



جامعة القاهرة  
كلية الدراسات  
العربية الإسلامية  
بالتفوي

ندوة  
التجديد في الفكر  
العربي  
والإسلامي  
٤/٣ مايو ١٩٩٥

## نحو كتابة علمية عن الماضي

# أهمية أن نعرف كل الحقيقة

د. محمد حسن عبد الله

«الحقيقة» مطلب عزيز، تسعى إليه العقول الصحيحة، والنفوس النظيفة، وحتى أولئك الذين يلتوون بها، فإنهم ربما كانوا أكثر الناس ادعاء في الانتماء إليها، والحرص عليها.. «الحقيقة» دائماً كاملة، مطلقة، وفي هذا تختلف عن «الواقع» النسبي، المتغير. وقد يحدث الخلط بينهما، لعدم وضوح الفرق، أو لفائدة تجنى من إلباس أحدهما ثوب الآخر.

والأحكام، والتسرع في الحكم، والهرب من بذل الجهد. وكم من أحكام وتصورات أطلقت عبر العصور في صيغة حقائق لا مجال للشك فيها، ولو أعملنا الفكر فيها، واعتصمنا بمنهج التحري لوجدنا الخل واضحا، والانحياز ظاهرا.

إن أهم عوامل الإغراء بتقبل بعض الحقيقة، أو وجه من أوجهها، والميل إلى تعميمه، ونسبته إلى الحقيقة كاملة:

١- إننا أمة انفعالية، سريعة التأثر، سريعة الاقتناع، لا تملك الصبر على البحث، ولا التشكل في الدوافع.

٢- إننا ن عزل خبرتنا الإنسانية الماثلة، وننقل بخبرة خيالية مثالية، نستنزلها من عالم الحلم، ونفرضها على عالم الواقع، الذي يأبأها، لكننا نستريح إليها، كما نستريح إلى صورتنا المحسنة، أجاد المصور أو المثال إخفاء عيوبها، وكأنها البديل، بل الموجود على الحقيقة، في حين أننا أول من يدرك أنها صورة مصنوعة.

٣- وإننا أمة قد دفعتها نزعتها الانفعالية، وحلمها المثالي المناقض لواقعها، دفعها إلى فرض الحماية على «الحقيقة»، فليست «الحقيقة» ما يصل إليه الفكر بنفسه، بل ما ترادفت عليه العصور، وما شاع بين الناس أنه «حقيقة».

لهذا نضيق بالجديد، ونقاوم التغيير، ونتهم الكشف عما لا يوافق اعتقادنا، ونخترع أسباب الاتهام، بدلا من أن نناقش هذا الكشف وأسانيده.

وهنا تتداخل عدة أسباب أخرى، تقدم إلينا نصف الحقيقة، وأحيانا ما هو أقل من النصف، على أنه الحقيقة الكاملة.

فنحن نعرف أن المنتصرين - عبر عصور التاريخ - هم الذين يقومون بإملاء تاريخ

«الحقيقة» هي الحق، فهي العدل، وهي الصدق، وهي الواجب، وهي مدخل الإدراك الصحيح، والمعرفة الكاملة التي تؤدي إلى غايتها، وهي الاستقامة: استقامة التصور، واستقامة العمل، واستقامة الهدف.

هذه «الحقيقة» التي ندعي كلنا، أو يدعي أكثرنا الحرص عليها، والسعي إليها، والتعلق بنتائجها وقبولها دون موارد.. نادرا ما نجدها ماثلة في وعينا، مقبولة في تصوراتنا، وأنها منتهى سعينا!!

في مجلس الرسول (ص) مدح رجل رجلا، ثم هجاه في لحظة تالية. ظهرت الكراهة في وجه الرسول، فاعتذر المادح الهاجي عن فعلته فقال: رضيت فقلت أحسن ما علمت، وسخطت فقلت أسوأ ما علمت، ولقد صدقت في الأولى، وما كذبت في الثانية. لم يعقب الرسول، ومر الموقف. والرجل في المرتين اكتفى بجانب واحد من الحقيقة، والحقيقة المنقوصة لا يصح أن نطلق عليها «بعض الحقيقة» فالحقيقة لا تتبع، إنها تلاعب مضلل، وخط في مفهوم القيمة.

وحين يشيع بيننا المثل: «اذكروا محاسن موتاكم» فإنه يخلط بين التأدب في تناول سيرة الماضي، والترفق بمن لا يستطيع الدفاع عن نفسه، وبين الإفضاء بالحقيقة، كل الحقيقة!! فإذا تأملنا حركة العدل الإلهي سنجد أن كل ما علمت النفس من خير محضرا وكذلك ما علمت من سوء، وإن يكن مثقال ذرة من خير، أو من شر.. ثم تحدث «المقاصاة» وعلى أساسها تتضح «الحقيقة» كاملة، ويتحدد المصير.

سنذكر دائما أن «الحقيقة الكاملة» مطلب صعب، دون بلوغه أهوال التجرد من الغرض، والتحرر من الموروث من الآراء

مصر الحديثة، أم مورث الأسرة الملعونة؟ وكيف نصل إلى الحقيقة في تصور دوره، ونظامه، وما ترتب عليه؟

إن تناقضنا سيكون على أشده حين نفاخر بمعركة عين جالوت، ولماذا لا نفعل، وقد ردنا جيوش المغول على أعقابها!! غير أن هذا ما فعله المماليك وحدهم، دفاعا عن بلد يلمسون خيراتهم وقد حولوه إلى ممتلكات خاصة بهم. إننا، أو: إنني لا أحق عليهم لذلك، فما كان يرجى منهم أن ينسلخوا عن طبيعة عصرهم، وطبيعة العصور الوسطى هي «الإقطاع»، لكننا عامة نذم المماليك ثم نغتصب انتصارهم، لأننا نرغب في معرفة «حقيقتنا» و«حقيقتهم»!!

وفي تاريخنا المبكر، والوسيط أمور كثيرة، وشخصيات كثيرة، ينبغي ألا نتحرج في الكشف عن جوانب تؤدي إلى إسقاط هذا الحاجر الوهمي بين الخير المطلق، والشر المطلق، ليتجلى «الإنسان» بكل معاناته، ومجاهداته، وأحلامه، وسقوطه.. واستعادة نقائه.. إنه «إنسان» بكل هذا، بكل هذا، وليس بصب تمثال من جلمود الصخر، نسميه «المثالية».

سأقدم أمثلة من طريقتنا في التفكير، وإصدار الأحكام، تعتمد على هذه الثنائية التي أشرت إليها:

- مثلاً: نطلق على عصر ما قبل الإسلام «الجاهلية». في حين يطلق الغربيون على قبل ميلاد المسيح (قبل الميلاد) - الوصف عندهم تاريخي وحسب، هذا قبل، وذلك بعد، أما نحن فالوصف عندنا «أخلاقي» هذا جاهلية، بكل ما في الكلمة، من فظاظه، وهذا إسلام، بكل ما في الكلمة من سلام!! لم أقصد بالطبع أن أنكر وجود هذه

الذين هزموهم، مع هذا نزل نردد كثيرا من أقوال الظافرين على أنها حقائق المهزومين، ونخلط بين مفهوم الكرامة الوطنية، أو الدينية، وبين مواراة النقص، والخطأ، والبحث عن علل، نحاول بها أن نقلب الحقائق، وبهذا تظل معاركنا كلامية، وأنواع تفوقنا مزعومة على الورق، فلم تصغ عقولنا أبدا، ولم تدخل نسيج حياتنا، ولم تصبح جزءا من خبرتنا المتوارثة، لأننا - داخليا - نعرف أننا نردد مزاعم، ونغلب احتمالات، هي في دائرة الممكن، ولم ترتفع أبدا إلى أن تكون حقيقة مطلقة، أو كاملة.

ومن هذا القبيل، وكأثر من آثار التعلق السطحي، بل الزائف بالمثالية، وافتراضها، بل فرضها، غلبة القول بالأضداد، في ثنائية جامدة لا ترى غير الأبيض والأسود من الألوان، وترى أن مدحك لفلان هو ذم لفلان الآخر.

أنت إما مع أمريكا أو روسيا، تكون ناصريا أو ساداتيا - مؤمنا أو علمانيا، تغري بالحدث والتحديث، أو ترى أن التراث فيه كل شيء، وأكثر من أي شيء!! وتناصب الآخر العداء.

هذه القسمة الثنائية، هذا الحسم بين الأضداد، ينبع من فقر في الخيال، وادعاء للمثال، وكسل في البحث، وعجز عن تأمل الواقع وتحليله.

ويظهر خطر هذا الميل إلى الحسم في صالح أحد الطرفين حين نطبق على تصورنا لأشخاص كان لهم وجود تاريخي مؤثر: الحجاج الثقفي قديما، ومحمد علي باشا حديثا، هل كان الأول طاغية ليس أكثر؟! أو كان منقذ دولة تتحطم؟ إنك تختار أحدهما، وربما كانت «الحقيقة» في نقطة ما تقع بين هذين الطرفين. ومحمد علي، هل هو مؤسس

الجاهلية، لكنها أولاً: كانت تخص الجزيرة العربية وحدها، فهذا الوصف لا علاقة له بمصر، أو الشام مثلاً. وهذا الوصف ديني (لا ديني في الحقيقة) حضاري (فوضوي) فمن لم يكن كذلك فإنه لا ينطبق عليه!!

- وفي تصوير الشخصيات التي يمكن أن تقرب الفكرة عنها بأنها «مقدسة» - بدرجة ما - لقربها من الرسول (ص) مكاناً وزماناً، أو أحدهما، أو لمكانتها التاريخية، فإننا نقدم من سيرة هذه الشخصيات ما يعمق الفكرة عنها في اتجاه واحد، فنحرم أنفسنا التعرف على الجانب «الإنساني» فيها، وجانب المرونة في فكرها، وانتمائها إلى عصرها، وليس إلى «المطلق» المجرد من أثر الزمان والمكان:

- ففي الوقت الذي يغير فيه اسم «مسلمة» إلى «مسيلمة» بسبب ادعائه النبوة، وكأن وصفه «بالكذاب» لا يكفي، يوضع على لسانه كلام سخيف ساقط، يدعى أنه قاله ليعارض به القرآن، أو يقلده، وكذلك الشأن مع زميله الكذاب الآخر طلحة، الذي أصبح طليحة، فخاطب الأول ضفدع بنت ضفدعين، وأقسم الآخر بالحمام واليمام.. وهذا هزل، وفيه استهانة بالعقل، وبالحقيقة، التي تعترف بأن عشرات الآلاف من رجال القبائل خرجت تناصر هذين الرجلين، ولا يقبل - في العقل - أن يتم هذا بمخاطبة الضفدع، أو القسم بالحمام، فما أحرى هذا - إذا كان - أن يصرف الناس، ويفضح هؤلاء الادعاء، وليس أن يجمع الآلاف من حولهم.

- وفي فتوح البلدان للبلاذري أن سعدا بعد أن فتح الله على يديه العراق، توقف عن تقسيم الأرض على جيشه، وكتب إلى الخليفة عمر يطلب رأيه. وافقه جماعة،

وخالفه جماعة وأبوا إلا تقسيم الأرض فوراً، لأنها فتحت عنوة. كان من المطالبين بالتقسيم «بلال» مؤذن الرسول، فتأمل المساحة الشاسعة بين واقعه في مكة، وما يطالب به في العراق!!

وفي مصر حدث الشيء نفسه، وتوقف عمرو، وطلب رأي الخليفة، وكان الزبير مع تقسيم أرض مصر، فأبى عمر، وقال: من أين ننفق على الأجيال التالية؟ وطلب إبقاء أرض المصريين في أيديهم «حتى يغزو منها حبل الحبل»!!

وفي فتوح البلدان أيضاً إشارة لموقف آخر من مواقف عمر - رضي الله تعالى عنه - كان فيه ذا بصيرة نافذة، واجتهاد شجاع. فقد أراد أن يأخذ الجزية من بني تغلب لبقائهم على نصرانيتهم، فأبوا ذلك، ووجد عمر من يوضح له أهمية البحث عن حل بديل للجزية، فقال له: «أنشدك الله في بني تغلب، فإنهم قوم من العرب يأنفون من الجزية، وهم قوم شديدة نكايتهم، فلا تعن عدوك عليك بهم» وكانت بنو تغلب حين زاد الضغط الإسلامي عليها توشك أن تلحق بأرض الروم، فوافق عمر على إعفائهم من الجزية، على أن يؤخذ منهم ضعف الصدقة، فوافقوا وقالوا: «أما إن لم تكن جزية كجزية الأعلاج فإننا نرضى ونحفظ ديننا»

- وكما يتم إخفاء موقف بلال من تقسيم أرض العراق، فإنه يتم إخفاء، أو التهوين من شأن استلحاق معاوية لزياد بن أبيه، وهو استلحاق محرم، مع هذا تعامل معه الناس راضين أو ساخطين.. لكننا لا نريد أن نعرفه، أو نعلم بحدوثه في صدر دولة الإسلام!! لأننا نفترض في القرن الهجري الأول مثالية، ولا نريد أن نكشف التعارض بين المفترض والحقيقة.



بين الوعي، وغيبة الوعي، وعودة الوعي، ويستخدمون الرموز التي يفسرها كل فريق حسب هواه الذي يرضى، أو يسخط بقناعات سابقة، هي جاهزة أيضا، وليست ثمرة بحث أو فكر. وقد نجد في زماننا هذا كاتباً أو مفكراً يساند مذهباً، أو وضعاً، ويظل يسانده بقلمه وحديثه ربما سنوات ذات عدد، فإذا انقلب الحال، واختلف المآل، تنكر لمقولاته السابقة الملحة، واستخرج من كلامه القديم سطراً أو سطرين، يرى أنهما ينصران الـوضع المتغير، والحال المستأنف، ولا يستحي أن يزعم لنا أنه كان سابقاً إذ كتب، وحذر، ولكننا لم نغتنم لإشارته!!

إننا لا نتردد في إثارة هذا الموضوع: أهمية أن نعرف الحقيقة، كل الحقيقة، عبر عصور التاريخ، باستخدام منهج ناضج، عقلاني، وثائقي، صارم، يعتمد بقوة على اقتناع علمي بقوانين حركة الحضارة، صعوداً، وانحلالاً، أو سقوطاً.

وهذا المدى التاريخي مهم جداً، لأن أكثر جدلنا في رسم المستقبل مستمد من أسانيد هذا التاريخ، هذا قدرنا الذي لا يسهل التخلص منه، نحن أمة تاريخية، ننظر إلى الماضي أكثر مما تستطلع المستقبل، فليس أقل من أن تعرف ماضيها معرفة صحيحة، كاملة، بكل كبواته وسلبياته ومفاخره.. وليس كما تدبجه الأمانى والظنون.

ثم يأتي — في نفس درجة الأهمية — الإحاطة بالواقع الذي نعيش، فإذا كان أولو الأمر فينا لا يفكرون في كتابة مذكرات حقيقية، ليس هدفها تجميل القبيح، والتضليل عن الأخطاء، لأنهم يريدون منا أن نتصورهم أبطالاً أسطوريين، وشرفاء

— ولا نزال نقدم «صلاح الدين الأيوبي» على أنه بطل قومي، وهو كذلك بالفعل، رغم أنه كردي، ورغم أنه يدفع إلى الظل بشخصية لا تقل عنه بطولة وجهادا هي شخصية سيده نور الدين محمود، ولولا ما صنع نور الدين ما استطاع صلاح الدين أن يصنع شيئاً، ولكي تتجلى «حقيقة» صلاح الدين النسبية، في موقع الحقيقة المطلقة، فإننا حين نقدمه:

١— نتجاهل أو نغفل عن أنه قسم مصر إقطاعات على أفراد أسرته.

٢— أنه استولى على السلطة بخيانة سيده، ولم يكن «جهاد» متوقفاً على هذه الخيانة.

٣— أن خلفاءه مزقوا دولته، وحولوها إلى إمارات متنازعة متآمرة.

ومثل هذا السياق — إذا حرصنا عليه — يقدم لنا أسباب القوة وأسباب الانحطاط في علاقة جدلية، موضوعية، ويربط «البطل القومي» بالمرحلة وطبيعتها، ولا يخفى أنه كان هناك «بطل آخر» تم تجاوزه (وربما العدوان عليه، بصرف النظر عن الذرائع).

إن الحقيقة التاريخية صعبة المنال، وربما مستحيلة، ولكنها تستحق كل ما ينبغي أن يبذل في سبيل الكشف عنها، ورفض الاقتناع الجاهز، والحد الفاصل بين الأبيض والأسود، واختيار البطل الفرد لكل زمان، وكأن العصر لا يتسع لغير واحد، وإسباغ المثالية على الشخص التاريخي وكأنه المعشوق في قلب العاشق.

لقد ألحق هذا بالعقل العربي ضرراً بليغاً، إنه إلى الآن لا يزال يؤدي هذا الدور الأحادي الرؤية، الذي يجرد الإنسان من الظروف الموضوعية التي تشكل المواقف، وتطور الأفكار فلا يزال كبار مفكرينا يتلاعبون ما

لشخص أو لعدة أشخاص مهما كانت قدراتهم.

بالحرص على الحقيقة ننقي لغتنا من المبالغة، ومن الإطناب، ومن مضغ العبارات الجاهزة التي تقودنا إلى الوقوع في حبال ما لا نعتقد، أو ما لا نراه صواباً.

بالحرص على الحقيقة ننقي صدورنا من التعصب الرديء، ومن المغالطة، والقول بالهوى.

ولكي يظل مطلب «الحقيقة الكاملة» محدداً بأهدافه العقلية والحضارية والسلوكية العملية التي نتوخاها، فلا بد أن نوضح أنه لا يمتد إلى مراقبة حياة الناس وتعقب تصرفاتهم إن الحرية الشخصية، والأسرار الخاصة، والبيوت المستورة لا يجوز الاقتراب منها، فهي مصنوعة بالدين، والدستور، والقانون والعرف العام واستباحتها تؤدي إلى عكس ما نحرص عليه، تؤدي إلى شيوع الانحراف، والتجروء على الخطأ، وزدواج السلوك، والميل إلى التصنع. إن بعض المجتمعات تستبج الحياة الخاصة ولا تضع حداً لإغراء الاستثارة، بزعم أن من حق الناس أن تعرف، وتحت شعار المساواة بين الكبراء والعامّة. وهذا من قبيل الحق الذي يراد به باطل، فحق المعرفة والقول بالمساواة يكونان فيما له نفع عام. وأثمر شامل في حياة الناس، ومن أجل توجيه عقولهم إلى الاستنارة، والتكامل، والتوازن البعيد عن الشطط. وهذا يستدعي مجانية التطفل، والانشغال بالتوافه. إن «الحقيقة» قيمة، وكذلك «الحرية»، والقيم لا تتعارض، وإنما يتعارض الخطأ في تحديدها، أو الانحراف بها لتحقيق غايات خاصة، أو قاصرة.

غاية في النزاهة، وزاهدين كالمتصوفة!! فإن المؤسسات البحثية جديرة بأن تؤدي واجبها، أن تخرج من دائرة العلاقة التاريخية بين السلطة والفكر، هذا النمط الاقطاعي القائم على تحديد مجال القول بترديد ما هو مطلوب، وهذا المطلوب دائماً هو ما يريده سادة المرحلة، ويريدون منا أن نريده لا لأنه من أجلهم، وإنما من أجل الجميع!!

إن مجرد ذكر الوقائع، وحصر الأرقام، ووضع الجداول، قد يؤدي إلى «الحقيقة» في أمور كثيرة، أما نحن، وأعني: أهل الأدب، والكتابة، فإن مهمتنا أشد صعوبة، فليس يكفي أن تستخرج الأسعارج، وأن تعرض القصص والأفكار، وأن تردد أقوال الفلاسفة والعلماء.. لا بد أن تملك المنهج.

ولست أقصد أن يكون منهجاً للتأليف وحسب.. ينبغي أن يكون منهجاً للحياة أولاً.. تطلب الحقيقة.. بعد أن تعيشها في ذاتك، سلوكاً، واعتقاداً، وليس قبل ذلك، إنني أرى أن هذا من ضرورات المستقبل، وأسس صناعة التقدم، لا محيد عن إعادة التقييم لكل ما نعيش ولا بديل عن بلوغ الحقيقة كاملة، وجلائها، مهما أقلت من راحة سلبيتنا، وما أزعجت من استقرارنا.. الفكري، أو الروحي، أو النفسي، فكل ما بني على باطل، أو ناقص، هو باطل وناقص.

بالحقيقة وحدها نتخلص من ضيق الصدر بالمخالفة، نتعلم التحفظ في إبداء الرأي، ندرك قيمة الصبر في تحقيق الهدف، نمارس فن العمل كفريق متكامل له هدف واحد، لأن الحقيقة المطلوبة يصعب، بل يستحيل أن تسفر عن نفسها

# محبة السماء لهذه البقعة من الأرض

لقد أثرت السماء شبه الجزيرة العربية على غيرها من بقاع العالم بمحبة عظيمة فأرسلت كل رسلها وأنبيائها إلى هذه البقعة ليعملوا عمل المدرس المحب لتلاميذه فقبل إن أبانا آدم وأمنا حواء قد نزلوا في هذه البقعة، وتوالت الرسل والأنبياء. فإبراهيم، وإسماعيل، وإسحق، ويعقوب، وموسى، وعيسى وسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وغيرهم من الرسل قد نزلوا هنا ولم يعرف التاريخ بأن نبيا أو رسولا من السماء قد نزل في بقعة أخرى من الأرض، وقد جاء في القرآن الكريم،

«كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر» من سورة آل عمران - الآية / ١١٠.  
<http://Archivebeta.Sakhrif.com>  
والآية تنم عن معرفة الخالق بهذه الأمة وما سوف ينتج عنها من حضارة وعلم ومعرفة. وهذا دليل قاطع على استثنائنا السماء بهذه البقعة من العالم. والتي هي بين الشرق والغرب. والشمال والجنوب، أي في مكان القلب من الجسم.

أخرى منهم العمالقة والفينيقيون. ولقد أصبح الفينيقيون أوفر حظا من العمالقة بالشهرة وذلك لنزوحهم الى خارج هذه المنطقة وتجوأهم في مناطق عديدة. وبنائهم لمدن جديدة في الشام. ولبنان وعلى سواحل شمال افريقيا حتى أسسوا فيه بعض المدن كقرطاجنة. وأتيكه، وقادش. وغيرها من البلاد. وهذا لا يتم لشعب إذا لم يكن الطموح ديدنه، وإذا لم يحس بأن عنده القدرة والجرأة والمغامرة لتحقيق أحلامه. وتجسيد طموحاته. وتلك الأحلام والطموحات عند الفينيقيين لا يحدها حد. وكما قيل بأنهم هم الذين اكتشفوا الحرف. فهذه الحضارة التي أقامها الفينيقيون في تلك الأصقاع النائية عن موطنهم الأصلي لم تنسهم أصلهم ومعدنهم. فإذا وجه السؤال لأحد الأشخاص الفينيقيين. وقيل له من أنت؟ يقول على الفور، إنني كنعاني. وهذا ما يحملنا على القول بأن الفينيقيين عند وصولهم إلى تلك الأصقاع قد حملوا معهم أسماء مدنهم التي أسسوها وعاشوا بها على ساحل الخليج العربي. ومنها صور وجبيل، وقد أسسوا جزيرة أورد التي هي في البحر الأبيض المتوسط وعلى بعد ٣ كيلومتر عن شاطئ طرطوس والتي يتشابه اسمها مع اسم جزيرة أورد. أي عراد البحرينية. وأما مدنهم التي أسسوها في تلك البلاد. فهي دمشق سنة ٢٥٠٠ ق.م. صيدا سنة ٢٥٠٠ ق.م. جبيل سنة ٢٤٠٠ ق.م. صور سنة ٢٢٠٠ ق.م. بيروت سنة ٢٢٠٠ ق.م. حماه سنة ٢١٠٠ ق.م. عكا سنة ٢٠٠٠ ق.م. وقد نشروا في هذه المناطق حضارتهم التي نقلوها معهم من الخليج. ومن جملتها الحروف الهجائية ومن ثم انتشرت في كثير من أنحاء العالم. والحديث يطول عن الفينيقيين وعن

ولقد كانت السماء ترقب سكان هذه البقعة من الأرض، وما قاموا به من تقدم وازدهار حضاري قبل نزول القرآن الكريم على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وما ينتظر هذه البقعة من تقدم وعمران. كانت هي الأساس لتقدم العالم في هذه المعمورة.

### بعض سكان هذه المنطقة

لقد سكن الكنعانيون، والعمالقة، والفينيقيون، والجرهائيون، والعرب البائدة والقبائل العدنانية، وغيرهم. هذه البقعة من الأرض الممتدة على ساحل الخليج العربي كما قال (الأستاذ محمد سعيد المسلم. في كتابه ساحل الذهب الأسود مشيرا إلى صاحب منجد العلوم إلى أن موطن الكنعانيين كان على ساحل الخليج العربي ثم ارتحلوا إلى سوريا فبعضهم استوطنوها واشتغلوا بالزراعة، ورعاية المواشي، وبعضهم استقر على شواطئ البحر الأبيض المتوسط ومنها نشأ الفينيقيون الذين تعاوطا بالتجارة).

ولقد كان الفينيقيون بعد هجرتهم إلى الشام ولبنان. كانوا يسمون بلادهم ببلاد كنعان كما يستدل على ذلك من مسكوكاتهم. وكان الفينيقيون يعتزون بأنهم كنعانيون وقد كان النزوح من شرق الجزيرة العربية وبالتحديد من أوال - البحرين حاليا - ولقد قيل بأنهم سكنوا جزيرتي (تبروس) التي هي جزيرة تاروت وأراد وهي من جزر البحرين والتي تسمى عراد. ولقد كان النزوح الى الهلال الخصيب سنة ٢٥٠٠ ق.م. وقيل ٢٧٥٠ ق.م. ولم يكن موطن الكنعانيين البحرين فقط بل سكنوا القطيف أيضا وامتدت مدنهم إلى عمان. ولقد تفرع من الكنعانيين. قبائل



شرق البحر الأبيض المتوسط ووصلوا السواحل السورية واللبنانية فأسسوا ما قد أسلفنا ذكره من مدن. ومن المعروف بأن الفينيقيين هم أول من أشاد السفن في العالم واستعملوها في حروبهم فامتدت سيطرتهم على تلك البلاد حتى دخلوا في حروب عديدة استولوا بها على البلاد الاغريقية. وليس المجال هنا لسرد حروب الفينيقيين ومغامراتهم. ولكنني أردت أن أبرز هذا الجانب لسببين:

السبب الأول: هو لإيضاح موطن الكنعانيين الذين تفرع منهم الفينيقيون لترسيخ هذه المعلومة التي هي محل جدل بين شباب العرب.

والسبب الثاني: هو لإبراز هذا الجزء من شبه الجزيرة العربية، الذي قذف بهؤلاء الناس إلى شمال الجزيرة العربية وبقية أنحاء المعمورة ليصبحوا معلمي الحضارة للعالم لأنه لو لم يكن الحرف لبقى العالم يغط بسبات عميق من البدائية.

وها أنا أثبت هذه المعلومة لما لها من أثر وقيمة تاريخية عظيمة. فقد قال (الشيخ نسيب وهيبه الخازن في كتابه من الساميين الى العرب. صفحة ٤٢ قال: أما في جزيرة سردينيا وشبه جزيرة ايبيريا (أسبانيا والبرتغال) وفي شمال افريقيا فلم يناع الفينيقيين أحد وهكذا تأسست الامبراطورية أو قل سلسلة الجوالي الفينيقية. ومنها قرطاجة صور الشهيرة.

وفي مجال الرحلات البحرية تجد الفينيقيين في الجزر البريطانية وعلى كافة شواطئ افريقيا وفي القارة التي دعيت بعد ١٧ قرناً أمريكا.

مدن الفينيقيون الشعوب اليونانية، وعلموهم الأبجدية وتغلغلوا في كافة النشاطات الفكرية والدينية في إبان عزهم،

حضارتهم ومغامراتهم، وقد أتيح لي الاطلاع على ما أسلفت لكي أدحض بعض الأقوال التي تقول بأن الفينيقيين قد نشأوا في تلك المناطق أي شمال الجزيرة العربية ثم زحفوا الى الخليج ليستغلوا هذا الجزء من العالم لتجارته. ولقد دحض هذا القول من قبل مؤرخون كبار، وأما معنى كلمة فينيق فهو لفظ يوناني معناه النخل. وكما هو معروف عن منطقة شرق شبه الجزيرة العربية بأنها تعج بالنخيل حتى قيل (كجالب التمر الى هجر).

ولارتباط الفينيقيين بشجرة النخل فقد وضعوا النخلة كشعار لهم على مسكوكاتهم. وأما نزوحهم كما تقول المصادر، فإنه كان على دفعتين الأولى سارت على الجمال. وكما هو معروف بأن الجمل الفحل يسمى باللغة العربية فينيق. وهذا ما يدعوني إلى الاعتقاد بأنهم ساروا إلى بلاد ما بين النهرين إلى بابل ثم انتشروا إلى شمال الجزيرة العربية. أو أنهم خرجوا عباب الخليج بسفنهم إلى الشمال فعبروا شط العرب ثم اتجهوا شمالاً عابرين نهر الفرات ومن هناك إلى بلاد الشام والرحلة الأخرى ذهبوا بسفنهم جنوباً عبروا بها الخليج العربي ثم مخروا البحر العربي ثم استداروا على رأس الرجاء الصالح فشواطئ افريقيا الغربية. وبقي قسم منهم على تلك الشواطئ ولم يستطيعوا أن يؤسسوا لهم حضارة أو مدناً تذكر هناك وذلك لعدم تعايشهم مع أهل افريقيا السوداء في ذلك الوقت فقتل منهم من قتل ويمم الباقيون وجهة سيرهم إلى شمال افريقيا حتى دخلوا البحر الأبيض المتوسط. واستقر بهم المقام في بعض البلدان في شمال افريقيا فأسسوا قرطاجنة وبعض المدن التي ذكرناها آنفاً. وسار قسم منهم إلى

وفي مراحل اختفاء اسمهم واختلاطهم باسماء أخرى كاسم السوريين أو ضمه إلى أسماء الامبراطوريات المتعاقبة. ويكفي أن ملامحهم الدينية كانت أساس التوراة والالياذة والأوديسه).

هذا ما قاله الشيخ نسيب وهيبه الخازن. في كتابه من الساميين الى العرب.

وهذا غيض من فيض بالنسبة لأخبار الفينيقيين والمهم هنا بأن هذه المعلومة التي لم يكن يعرفها الجميع قد اثبتناها هنا ومن هذا نعرف بأن الفينيقيين وصلوا إلى شواطئ أمريكا في ذلك الزمن السحيق. وهذا ما أثبت في عدة بحوث ومحاضرات قام بها بعض المستشرقين. فقالوا بأن الفينيقيين قد وصلوا إلى سواحل أمريكا قبل كولومبس بألاف السنين.

وها أنني حاولت أن اكثف الأخبار عن الفينيقيين هنا لأنهم كانوا مصدر الإشعاع للعالم كله ويكفي بأنهم خرجوا من شرق شبه الجزيرة العربية التي باركها الله عز وجل كما ذكرناه من إرسال الرسل والأنبياء.

ولم يتسع لي المقام في هذا البحث أن أتحدث كثيرا عن كل الشعوب الأخرى التي سكنت هذه المنطقة لأنني أعرف بأنه من المستحيل أن أتى على ذكر كل من سكن هذه البقعة من القبائل. ولكنني حاولت أن أبين بعض حضارات كانت سائدة هناك كحضارة العمالة، والجوراهيين، وأترك لمن يريد ان يتم الحديث عنها.

## الجوراهيون

لقد علمنا بأن الفينيقيين عندما قاموا برحلتهم الى شمال الجزيرة العربية أي إلى بلاد الشام ولبنان وفلسطين مروا على

مدينة بابل مقر الكلدانيين واختلطوا بهم وتبادلوا التجارة فرسخت في نفوس الكلدانيين رغبة الذهاب إلى بلاد الكنعانيين لما فيها من بضائع مغرية بامتلاك طرق تجارتها وعندما ازداد هذا الهاجس عند الكلدانيين عزم البعض منهم ممن يرغب في خوض غمار تجربة جديدة في طرق التجارة وكسب العائدات الأكثر عزموا على السفر إلى بلاد الفينيقيين الكنعانيين التي هي البلاد الممتدة على ساحل الخليج العربي وهو الجزء الشرقي من الجزيرة العربية والذي يطلق عليه عدة اسماء منها الخط، حجر، البحرين، القطيف. فوصلوا إلى هناك وأسسوا مدينتهم (جرا) أو الجرهاء على بعد ٤٠ كيلو مترا من مدينة العجير. والجوراهيون هم من أصل كلداني. وبلادهم بابل في العراق. وكما قيل عن نزوحهم بأنه كان في الألف الأولى قبل الميلاد تقريبا. فنسب هؤلاء القوم إلى مدينتهم الجرهاء. فأصبحوا يعرفون بالجوراهيين. وكما أخبرنا التاريخ بأن هؤلاء القوم يميلون إلى السلم. فاهتموا بالتجارة وامتدت تجارتهم الى الهند وافريقيا. وكانوا يصدرون تلك البضائع على الجمال عن طريق حائل ثم إلى مدن البحر الأبيض المتوسط ومنها إلى مصر. كما أنهم يصدرون بعض تلك البضائع عن طريق السفن فيمخرون بها الخليج العربي ثم يدخلون شط العرب ويتجهون بها شمالا إلى مدينتهم القديمة بابل. ثم إلى أذربيجان وأرمينية. وبما أن هؤلاء القوم مسالمون. لم يعرف عنهم بأنهم دخلوا بحروب مع غيرهم وذلك لاهتمامهم بتجارتهم التي أخذت تدر عليهم الأموال الطائلة. فاكنتزوا الذهب والفضة والجواهر الثمينة. وهذا ما دفع ببعض

الأساس لحياة البشر. ولقد اكتفى العمالقة بالعيش في هذه المنطقة وعدم النزوح عنها كأبناء جلدتهم من الفينيقيين واشتغالهم بالزراعة. واحتفظوا بطابعهم ولسانهم، فقد أشار إلى ذلك ابن الأثير في تاريخه إلى أن أهل البحرين وعمان من العمالقة الذين يقال عنهم الكنعانيون وهم عرب ولسانهم عربي.

وبهذه المعلومات قد كشف لنا التاريخ ما لم نكن نعرفه في الماضي ولقد كانت معلوماتنا محصورة بكرستوفر كولومبوس حول اكتشافه لأمريكا. وإنه ليسعدني أن أكون أحد الباحثين الذين قدموا هذه المعلومات لقراء الأمة العربية، وصححنا بعض المعلومات التي كان يتداولها البعض بالخطأ ولعلني هنا أكتفي من القارئ الكريم المهتم بالتاريخ أن يقرأ المصادر ليزداد علمه بهذا الموضوع راجيا أن أكون قد سلطت بعض الأضواء على جزء من حضارة الخليج العربي في القدم.

وقد يلاحظ القارئ الكريم أنني ركزت على الفينيقيين الكنعانيين أكثر من غيرهم هنا وذلك لما لهؤلاء القوم من طموح جعلهم يحتلون الصدارة في العالم في فترة من فترات التاريخ. أما تاريخ هذا الجزء من جزيرتنا العربية الآن وقبل فترة من الزمن يحتاج إلى دراسة أخرى مستفيضة كما قام بها الدكتور أحمد أبو حاكمة. كما جاء في كتابه - تاريخ شرقي الجزيرة العربية، وبما أن السماء قد أثرت هذه الأرض بأنبيائها ورسلاها، كما أثرتهم بالمخزون النفطي الأول في العالم، لذلك أصبحت أنظار العالم كلها متجهة لهذا الذهب الأسود الموجود في طبقات هذه الأرض الخيرة. وكما طمح انطيوخس الثالث ببلاد الجرهائين، فقد طمعت بلدان العالم كلها بهذه الأرض...

الطامعين بهم وبأموالهم لغزوهم. وخاصة وأنه لم يكن لديهم الميل إلى الفتح والحروب. وكان على رأس الطامعين بالجرهاء هو الملك انطيوخس الثالث ملك السلوقيين الذين امتد ملكهم في أنحاء الهلال الخصيب فحرك هذا الملك أسطوله الذي عبر به الخليج العربي بعد أن قطع نهر دجلة منحدرًا إلى شط العرب ومنه إلى الخليج العربي. ثم إلى ميناء الجرهاء لكي يخضع الجرهائيين ويستولي على كنوزهم، وعندما علم الجرهائيون بذلك وما أعده لهم السلوقيون بقيادة ملكهم انطيوخس الثالث أثر الجرهائيون المسلمون أن يتم التفاوض بينهم وبين هذا الملك الغازي الذي أعد نفسه لحربهم فانتدبوا له جماعة منهم تفاوضه. فالتقى الوفد الجرهائي بالملك انطيوخس الثالث. وعرض عليه الجزية. فقبل الملك رجاء الجرهائيين بأن لا يدخلهم بحرب يخسرون فيها نعمة الأمن والسلام. فقبل بالجزية. وعاد من حيث أتى وتمت للجرهائيين نعمة الأمن والسلام كما طلبوها في المفاوضة وذلك قبل ٢٠٥ ق.م.

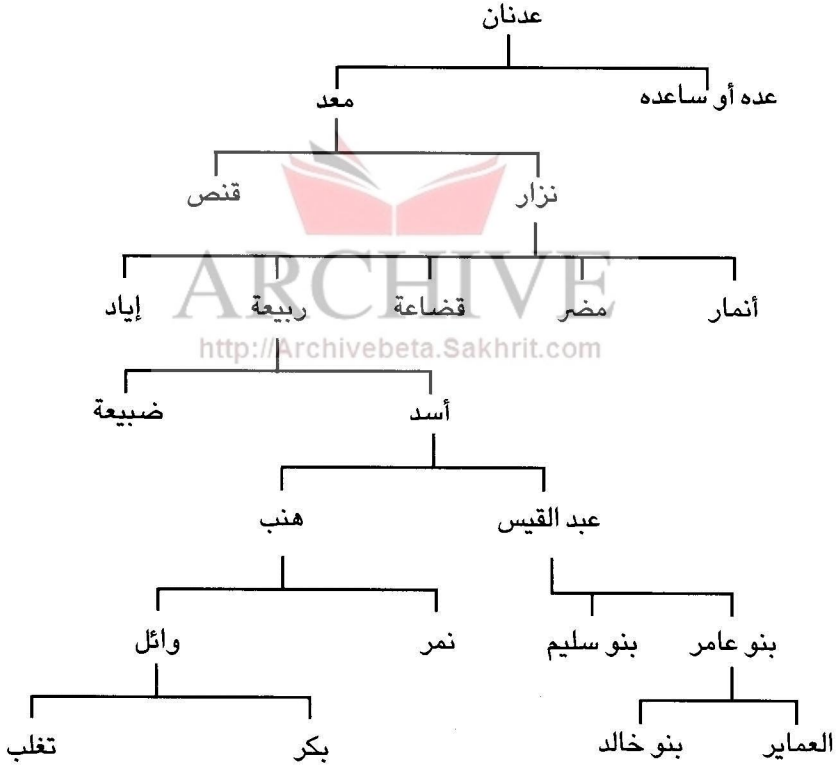
## العمالقة

هم سلالة تحدرت من الكنعانيين وقد اشتهر هؤلاء القوم بالزراعة وحفر الآبار والري (وقد قال الدكتور جواد علي في كتابه تاريخ العرب قبل الإسلام إلى أن هناك في هذه المنطقة آبارا قديمة اشتهر أمرها قبل الإسلام. وهذه العيون رائعة من روائع الفن والهندسة ودليل مادي على تقدم الحضارة والمدنية والعلم عند هؤلاء القوم). من هذا نعرف بأن هؤلاء القوم كانوا على قدر كبير من العلم والمعرفة أوصلهم ذلك إلى إجادة هذا الفن الأصيل الذي هو

## المصادر:

- ١ - القرآن الكريم
- ٢ - موسوعة الأديان - د. سامي أبو شقرا
- ٣ - ساحل الذهب الأسود - محمد سعيد المسلم
- ٤ - من الساميين إلى العرب - الشيخ نسيب وهيبه الخازن

### شجرة لأنساب بعض القبائل العدنانية التي سكنت هذه المنطقة





ندوة:  
الخطاب  
حول المرأة  
الرباط  
١٥-١٣  
أبريل ١٩٩٥

# المرأة

## ومعوقات الإبداع

ليلى العثمان

بعد مرور أكثر من قرن على ظهور الحركة النسائية  
التحريرية في العالم المعاصر، وطرح قضايا المرأة بأبعادها  
المختلفة، مازالت المرأة على اختلاف شرائحها، ومواقعها  
تواجه ظروفًا قاسية تحد من حريتها وتنال من كرامتها  
وانسانيتها ولعل هذا ما حدا بالكاتبة الكندية «ليندا  
هورست» إلى الاحتجاج قائلة: «بتنا نعاني من الإرهاب  
النسوي فبعدما انطلقت الأضواء وتفجرت المفرقات حل  
الصمت والظلام. إن المرأة اليوم مستعبدة أكثر من أي وقت  
مضى».

وفي هذا الاطار تأتي هذه الورقة حول موضوع «المراة ومعوقات الإبداع» كمساهمة متواضعة لتحليل خطاب المراة المبدعة عن المعوقات التي تعترض إبداعها. وذلك من خلال بعض الشهادات التي تمكنت من الحصول عليها.

إن استمرار النمط الأبوي «كشكل أساسي للعلاقات الإجتماعية عمل عبر التاريخ الطويل على إقصاء المراة، وتهميش دورها في انتاج المعرفة، ويكفي أن نعلم على سبيل المثال أن البراهمة كانوا يحولون بين زوجاتهم ودراسة الفلسفة، لأن النساء إن عرفن كيف ينظرن إلى اللذة والألم والموت والحياة نظرة فلسفية، أصابهن مس من الجنون. وأبين بعد ذلك أن يبقين على خضوعهن.

من هنا أصبحت المعرفة السائدة في المجتمع الانساني ذات صبغة ذكورية تفرض نفسها على كافة مجالات الإبداع. بما في ذلك إبداع المراة نفسها فالمرأة غالبا ما تضطر إلى النظرة للحياة بعيون الرجل لتحمي ذاتها من تهمة «الأنوثة الفاضحة» وإن عبرت عن أنوثتها بشكل حقيقي ودون موارد فإنها ستواجه سيلا من القذائف التي تحار في الرد عليها.

وعلى الرغم من محاولات الإقصاء المستمر لدور المراة في الحياة الثقافية، فقد استطاعت أن تتخطى الكثير من الحواجز، وخاضت كثير من النساء تجربة البداية بكل ما فيها من متاعب، وتحذ وانكسارات وحرمان باسم التقاليد السائدة أمثال: عائشة تيمور، وداد السكاكيني، وردة اليازجي، باحثة البادية، مي زيادة، والرائدة ماري عجمي التي أصدرت مجلة العروس عام

وفي وطننا العربي يبدو الأمر أشد مرارة. إذ بعد أن ترسخت بعض المكاسب للمراة في مجالات العلم والعمل، وأصبحت الحقوق التي نادى بها رواد فكر النهضة في مطلع القرن بحكم المسلمات نلمح الآن بداية ارتداد عن تلك المكاسب أمام التيارات المحافظة التي نشطت أثر تراجع المشروع القومي العربي وإخفاق خطط التنمية الاقتصادية، والإجتماعية، والثقافية وسقوط المعسكر الاشتراكي ووقوع العالم تحت مظلة الرأسمالية.

وأمام المأزق الجديد الذي تواجهه قضية المراة عبر تشابكها بمجمل الأزمات الراهنة التي يعاني منها المجتمع ككل لا بد من إعادة النظر في كثير من المفاهيم والمنطلقات التي كرسها الخطاب النهضوي التحرري حول المراة طوال الفترة الماضية كما لا بد من مواجهة الأطروحات المضللة التي تحاول تزييف وعي المراة بقضاياها والعودة بها قرونا إلى الوراء وذلك من خلال وسائل ومخارج قانونية تحمي مكتسباتها وتضع حدا للتدخل السافر في أبسط حقوقها.

وإذا كان الخطاب السائد حول المراة مازال في جانبه الأساسي تعبيراً عن الرؤية الذكورية لوضعها المأزقي. بما تحمله هذه الرؤية من تحيز واضح يسوغ استمرارية السيادة للرجل. فما أحوج المراة اليوم إلى إعادة الاعتبار لذاتها وتكوين خطابها التحرري عن مشكلاتها من الزاوية التي تراها أكثر إلحاحاً وأهمية دون أن يعني هذا أن مشكلاتها ستحل بمعزل عن مشاركة الرجل.

بالطاعة والعقاب والسلطة والحزم» ومع أن هناك تصادما بين الجيل الجديد وآبائهم، وهناك مزيدا من مطالبة المرأة بحقوقها، إلا أن الصورة الغالبة لاتزال من النوع الأبوي الذي يتسلط فيه الذكر حتى في المجتمعات التي حققت تقدما ملموسا في هذا المجال.

هذا الوضع العام نلمح تأثيره من خلال مجموعة من الشهادات النسائية توضح بشكل كبير الدور السلبي الذي تلعبه الأسرة كمعوق أساسي من معوقات الإبداع أمام المرأة. تقول الكاتبة المصرية عائشة أبو النور:

«عندما كنت طفلة صغيرة، دأبت أُمِّي على حفر نقوش صورة المرأة المثالية في مجتمعي على جدران روحي، ودأب أبي بعدها على نقش صورة لشرف المرأة الشرقية فوق جدار ذاكرتي، بعدها أصبحت أشب وفي داخلي تلك النقوش الفرعونية، التي حفرتها أُمِّي بالحرف والكلمة ونقشها أبي بالرسم والصورة فوق حائط سميكة بات مع مرور الأيام كالسد المنيع الذي يحول دون رؤيتي لذاتي الحقيقية، ويحبس صوت أعماقي في بئر سحيق من العادات والتقاليد، والمواظ والمحاذير، حتى تغربت عن نفسي الأصلية وتغربت عني».

وتشير الكاتبة اللبنانية أميلي نصر الله إلى التمييز الظالم في التعامل مع الذكر والأنثى قائلة:

«كنت أحس بأن ما يصح لأخي لا يجوز لي، من هنا بدأت أفهم أن هناك نوعا من الظلم أو عدم العدالة». أما الشاعرة فدوى طوقان فتعبر عن الضغوط الأسرية والاجتماعية بقولها:

(١٩١٠) واضطرت لايقافها في مطلع الحرب العالمية الأولى، وألفت الأدبي، وعزيزة هارون، وهيام نويلاتي، التي نظمت منذ الخمسينات في موضوعات: الثورة والحب، وهكذا دخلت المرأة المبدعة كل المجالات كشاعرة وكاتبة وفنانة.

وإذا كان المبدع بشكل عام سواء كان رجلا أم امرأة يواجه شروطا قاسية تحد من إبداعه وفاعليته فإن المرأة تواجه تلك الشروط، بالإضافة إلى عدد لا ينتهي من التقييدات على قلمها وصوتها وأصابعها وجسدها وحتى خيالها ومشاعرها وأحلامها وذلك بسبب النظرة الدونية للمرأة التي تصور لها مجرد جسد للمتعة وآلة للانجاب وعورة ينبغي تحجبها باستمرار.

ويمكننا أن نتلمس هذه التقييدات التي تشكل العوائق في طريق إبداعها من خلال علاقتها بالأسرة والمجتمع.

## ١ - العلاقة بالأسرة:

مع أن نظام القرابة السائد في مجتمعنا بدأ يتفكك بسبب نمو وتضخم المدن، إلا أن الأسرة التي تعتبر الخلية الأولى في التكوين الاجتماعي مازالت تحتفظ بمكانتها التقليدية إلى حد كبير.

وغالبا ما تنشأ الأسرة على أسس من التسلط والالتكالية وعدم الاستقلالية، وعلى روح مشبعة بالعجز والهرب من الواقع، كذلك تنشأ على تقديسها للتقاليد، والتحيز للذكر على حساب الأنثى.

وعلى الرغم من أن النظام العائلي التقليدي قد تعرض لتغيرات أساسية في بعض المجتمعات العربية، إلا أن دور الأب كما يرى منيف الرزاز — «لا يزال يقترن

الدين بين أن تستسلم لحياتها الزوجية غير الناجحة أو تختار الطريق الأصعب طريق المعرفة والإبداع فتقول:

«كنت أعلم أن الطريق الثاني هو الأسلم، ولكنه أيضا هو الأصعب، فذهبت إليه مسلحة بمعاناتي الطويلة في حياة زوجية لم تعرف يوما النجاح».

وتؤكد الشاعرة نوال مهنا وجود الزواج كعائق أمام الإبداع فتقول:

«إن المرأة بصفة عامة لا تملك من أمر نفسها ما يملكه الرجل فهي مثقلة بأعباء بيتها وأبنائها، وقلما تستطيع الفكك من هذه المسؤولية لمتابعة شؤونها».

وفي سؤال للشاعرة البحرينية ثريا العريض عما يجعل القلم النسائي يختفي فجأة تجيب:

«ربما لأن المرأة ترى وجودها مرتبطا برضى الرجل عنها، وحين تحس أن رجلها يتضايق ولو حتى بصمت من عطاءاتها أو بوحها أو بتأفف من انشغالها عنه تتوقف».

ولعل وضع المرأة المبدعة في العالم ليس بأفضل كثيرا من وضعها في بلادنا، فنرى الكاتبة دوميتلا دوشنغارا وهي إحدى المناضلات في بوليفيا تقول:

«لقد تربينا منذ الطفولة على أننا وجدنا للطبخ والعناية بالأطفال وأنا نعجز عن تولي أعمال مهمة، وأنه لا يجب أن يسمح لنا بالتدخل بحرية في السياسة».

وتشير الكاتبة مرغريت دورا، إلى بيئتها التي تشكل عائقا أمام حرية التعبير بحكم الأخلاق السائدة فتقول:

«بدأت الكتابة في بيئة كانت تدفعني بقوة نحو الحياء فالكتابة في هذه البيئة كانت ماتزال أمرا مرتبطا بالأخلاق».

«حين كنت أقع تحت ممارساتهم ضغوطهم علي، كنت أشعر أحيانا أنني تحطمت فعلا وأغرق في بحر من اليأس». وتوضح ديزي الأمير دور الأسرة في قتل الموهبة فتقول:

«لا أدين المجتمع بقدر ما أدين الأسرة، المرأة خارج أسرتها قد تجد اهتماما من الآخرين، أما الذين يقتلون موهبتها هم من داخل بيتها».

وتضيف بنت الشاطيء قائلة:

«احتجت في صباي إلى اسم مستعار أظهر به في المجال العلمي والأدبي وذلك رعاية لتقاليد نشأتني في بيت علم ودين». وتؤكد لطيفة الزيات دور الأسرة كعائق فتقول:

«إن كوني امرأة قيدني إلى حد كبير ككاتبة، فما زالت في نفسي رواسب تجعلني أهتم بنظرة المجتمع إلي». وتبين حنان الشيخ الدور السلبي للأسرة بقولها:

«لم أعش في بيت نموذجي، وافتقرت إلى العائلة المتماسكة، نشأت وحدي وصنعت نفسي بنفسي، كان علي أن أضع غطاء الشعور عندما كنت في الحادية عشرة».

تلك هي حالة الأنثى الشابة قبل أن تغادر بيت أهلها، فإذا ما تزوجت ازدادت الأعباء وكثرت القيود وكثيرا ما تنطفئ جمر الإبداع.

تقول الكاتبة القطرية وداد الكواري:

«إن عملية التوفيق بين أطفالي وحياتي الخاصة والكتابة عملية صعبة جدا، فحين أكون منغمسة في الكتابة تتدخل انشغالاتي الأسرية في عدم تحريك شخصياتي».

وتفاضل الكاتبة اللبنانية فهمية شرف



بسبب الموقف السلبي للأسرة والزوج.  
٢ - كثيرا من المواهب المبدعة تسوّد  
ففي مهدها قبل أن ترى النور عندما  
تواجهه بتزمت الأهل وتحكم الزوج  
وأعباء المنزل.

٣ - إن تحمل المرأة بمفردها تربية  
الأولاد يجعل من وقتها ملكا لهم ويلقي  
إلى حد كبير إمكانية استمرار عطائها  
الإبداعي.

٤ - إن تفهم الأسرة أو الزوج لحاجات  
المرأة المبدعة يساهم إلى حد كبير في تفتح  
موهبتها، واستمرار عطائها وتحقيق  
ذاتها.

٥ - على الرغم من الظروف الصعبة  
التي تحيط بالمرأة، فإنها استطاعت أن  
تتجاوز شرطها الاجتماعي وتحقيق  
نفسها في مجالات الإبداع المختلفة ولو  
عاشت ظروفًا أفضل وتفهمًا أكثر، لكان  
لها حضور فعال في المشهد الإبداعي.

## ٢ - العلاقة بالمجتمع:

إن السمة الغالبة التي تطبع مجتمعنا  
هي: التسلط، القهر الذي يتجسد في  
علاقة المرأة بالرجل، وموقف المجتمع من  
المرأة معيار دقيق على مدى تخلف بنيته  
أو تقدمها، والمرأة في مجتمعنا كما يرى -  
مصطفى حجازي - أكثر العناصر  
الاجتماعية تعرضا للتقليل من قيمتها  
على جميع الأصعدة. الجنس، الجسد،  
الفكر الانتاجي. المكانة وفي نظرة المجتمع  
إليها تتجمع أقصى حالات التجاذب  
الوجداني التي تتراوح بين الحط منها، أو  
إعلاء شأنها، وفي كلتا الحالتين تحرم من  
الاعتراف بوجودها ككائن قائم بذاته له  
مشاعره وأصالته.  
وتكشف الشهادات التالية عن موقف

تلك هي الصورة العامة لوضع المرأة  
في علاقتها بالأسرة، أما الصورة الأخرى  
وهي الاستثنائية فتعبر عن تفهم من قبل  
الأسرة والزوج للمرأة المبدعة، وتشكل  
حافزا مهما للإبداع في حياتها، وهذا ما  
نراه في بعض الشهادات القليلة، ومنه ما  
عبرت عنه الروائية هدى بركات بقولها:  
«في الوعي الأول للذات، حين كنت  
طفلة، لم أعان من القهر كوني أنثى، لم  
أمنع من التعليم لألزم البيت وأعماله  
المضنية، لم أختن ولم أحجب، ولم يتم  
إقصائي إلى المساحة الداخلية المعزولة  
للحریم».

وتعبر الشاعرة الجزائرية أحلام  
مستغنامي عن ارتباط الإبداع بتفهم  
الأسرة والزوج بقولها:

« وإذا كانت هناك اليوم بعض النساء  
اللاتي وصلن إلى قدر كبير من الشهرة،  
فهذا لا يعني أنهن أكثر النساء العربيات  
موهبة وإنما فقط أنهن أكثرهن حظا،

وإن خلفهن آباء مثقفين واعين، أو أزواجه  
على قدر من الثقافة ومن الثقة بالنفس  
ومن سمو الأخلاق حتى لا يستبيحوا  
دفاتر زوجاتهم، وينبشوا بين الفواصل  
والسطور ويحاسبوهن على كل ما  
اقترفت أيديهن من أحلام».

تكشف معظم هذه الشهادات عن  
الدور السلبي والمحبط للأسرة في موقفها  
من المرأة المبدعة، ووجود بعض  
الشهادات الايجابية لا يلغي القاعدة التي  
تكاد تتحكم برقاب الجميع. ويمكننا أن  
نستخلص مجموعة من النتائج التي  
تقضي إليها هذه الشهادات ومنها:

١ - أن المرأة المبدعة تعاني من ضغوط  
مباشرة منذ بداياتها تعطل انطلاقها في  
التعبير الحر عن مشاعرها ورؤيتها

الذي قد تخجل منه المرأة فتراجع بسببه عن أحلامها، لكنها حين تصل حد الوعي لموهبتها وقدراتها فإنها تتحرر من شكل النظرة إليه، ولعل تجربة الفنانة رضى خوري خير دليل على ذلك حيث تقول:

«كنت أخجل من كوني أنثى اتهموها أن جسدها ضعيف، فأردت أن أتساوى مع أخوتي الشباب، فبدأت علاقتي بجسدي بالرياضة وقد حصلت على جوائز عديدة حتى حققت التحاقى بالمجموعة المسرحية التي كانت تضم ريمون جبارة وانطوان كرباج، فتعلمت أن أقبل كل ما في جسدي كأنه جزء مني، ولم تعد الأنوثة مقاييس جمالية بل أصبحت تلك العلاقة التي تقوم بين الجسد والآخرين، وهكذا حققت حلمي على المسرح وانتصرت على خجلي».

وبين الأديب الراحل الجزائري - كاتب ياسين - موقف المجتمع من المرأة الفنانة بقوله:

«إن فرقتنا لا تتضمن سوى امرأتين، إن العمل الفني المسرحي ليس مشرفا بنظر العائلات، يتصورون أنه مجال يفضي إلى البغاء لهذا تكتم كثيرات إبداعهن ومواهبن».

هذه الشهادات غيض من فيض، وهي تحمل إحساس المرأة بالقهر والخيبة والمذلة لاختزال كيانها بما فيه من روح وفكر ومشاعر ورغبات إلى مجرد جسد يسقط عليه المجتمع كل عقده وتحريماته وشهواته في آن معا.

هذه النظرة الدونية للمرأة تشكل باستمرار في قدراتها. وإبداعها. ولا تعترف بأي دور لها خارج نطاق المتعة والإنجاب وشؤون المنزل. وإذا ما واجهت المرأة والمجتمع بأي عمل إبداعي

المجتمع من المرأة، والذي يعبر عن تسلط يحاول باستمرار إلغاء شخصيتها، وتقييد حركتها وجسدها وحريتها خدمة لأغراض السيطرة الاجتماعية عليها كأداة للانجاب، والإمتاع ويتجلى هذا الموقف السلبي ومدى انعكاساته على المرأة المبدعة عبر النقاط التالية:

#### أ - النظرة للمرأة كجسد:

تصور الكاتبة لطيفة الدليمي في مجموعتها «عالم النساء الوحيديات» نظرة الرجل إليها بقولها:

«كل شيء فيك يشع بالجمال، كتفاك. عنقك. عيناك .... الخ كان يقطعني مثل جزار محترف، ويمتدح أشلائي بعيدا عني».

أما سحر خليفة فتحس بالخيبة من موقف الرجل تجاهها كأنثى فتقول:

«كنت أتباهى بقدرتي على إلغائي لهويتي الأنثوية، لكنني اكتشفت فيما بعد كما اكتشف غيري، أننا برغم أنشطتنا وإنجازاتنا مازلنا نعامل كنساء قصر. «ولايًا» عواقب ومشاريع فضائح».

ومثل هذه النظرة تنتقص من إنسانية المرأة، وتستلب كيانها وروحها وهذا ما تعبر عنه إلهام منصور في رواية «هبة»:

«أنا لست ضد أن أكون جميلة، ولكن أن تستنزف هذه العبارة كل كياني فهذا يؤلمني، إن من يلتقوني للمرة الأولى لا يرون إلا مظهري فأشعر بالتشيؤ والاستلاب، إن لدي أشياء كثيرة غير هذه الصورة البرانية، وأن داخلي أغنى بكثير من هذه اللوحة المشرعة للنظر».

نعم. الجسد المانح للحياة. الذي يبدع لحما ودما وتستمر بوجوده الحياة ينظرون إليه على أنه - الجسد الأنثوي -

وهذا ما تؤكد زليخة أبو ريشه بقولها:

«هناك ردة هدفها حصار المرأة عموماً. واستبعادها تحت شعارات إسلامية، والإسلام منها براء. ولا علاقة له بكل الحجب التي تفرض على المرأة بطرق مختلفة الاغراء. والتخويف. والإرهاب وزيادة الإحباط وكلها عوامل تؤثر على صدق وإبداع المرأة. إن المرأة المبدعة في العالم الثالث متخلفة وهذا راجع إلى القيود التي تكبح حريتها وتضرب على فكرها ستارا من حديد».

وتوضح الكاتبة الجزائرية زينب الأعرج خطورة الأوضاع الحالية فتقول: «من زوجي وجدت كل تشجيع فهو كاتب، يساعديني في أعمال البيت والأولاد. لكننا الآن نعيش تحت ضغط كبير من تطور التيارات التي تريد أن تعيد المرأة إلى عصر الظلام والحريم».

وكلنا نذكر الحملة التي شنتها التيارات المتزمتة في بنغلاديش ضد الكاتبة «تسليما نسرين» التي أصبحت فيما بعد أسيرة العزلة القسرية والنفي. وهي مهددة بالموت إثر الفتوى التي صدرت بحققها من مراجع أصولية تحلل هدر دمها.

هذه الشهادات تبين المخاطر المحدقة بالمرأة المبدعة فهي إن لم تهدد من الأسرة والزوج. هدها المتزمتون تارة باسم العادات والتقاليد وتارة باسم الدين. وهي في كل الحالات ضحية القوى الظلامية التي ما زالت تهيمن إلى حد كبير على كثير من المجتمعات.

ومع تزايد تيار الردة. تزداد الرقابة الاجتماعية. والإعلامية على إبداع المرأة وفكرها. وسلوكها. مما يدفعها للتخفي

فكري أو فني، استكثر المجتمع ذلك عليها. ونسبه إلى زوجها. أو أبيها. أو إلى أي رجل آخر. وهذا ما حدث مع الكاتبة اللبنانية - نظيرة زين الدين. عندما أصدرت كتابها «السفور والحجاب» في بيروت ١٩٢٧. والذي أظهرت فيه نظرات ومناظرات جريئة في تحرير العقل وتحرير المرأة مما حدا بكثيرين من معارضيهما إلى اتهامها بعدم تأليفها لكتابها الأول وأن من قام بتأليفه جماعة من الرجال يقف على رأسهم والدها، وما زالت المرأة المبدعة تواجه مثل هذه الاتهامات حتى يومنا. وبهذا الصدد تقول الشاعرة لميعة عمارة:

«المرأة الشاعرة تحارب وتتهم أنها لا تعرف أن تكتب. وأن من يكتب لها زوجها. أخوها. صديقها».

ب - محاربة المرأة المبدعة باسم الدين: ان سيادة الرجل التي تجد سندها في النظم والقوانين. والعادات والتقاليد لا تريد للمرأة أن تخرج عن طوعها. كما لا تريد لها أن تحقق استقلالها خارج إرادتها.

ومن هنا. يصطدم إبداع المرأة بكثير من القوى التي تتخذ من الدين ستارا لمحاربتها. والعودة بها إلى عصر الحريم. تشير منى رجب إلى التيار الذي بدأ يتفاقم ويشكل خطرا على إبداع المرأة بقولها:

«هناك تيار رجعي يسعى إلى دفع المجتمع للوراء. وهو تيار يرفض الإبداع ذا المضامين التحريرية والتقدمية، ويرى أن المبدعة تشكل تهديدا لشكل الحياة التي يبتغيها فيصل الأمر إلى رفضها. ورفض فكرها. ورفض عملية التعبير عن النفس في الكتابة».

تشير اليه تلك الشهادات. كيف للمرأة في وطننا أن تبذل وهي مكبلت بألف قيد وقيد، كيف يمكن لها أن تبذل وأمام نافذتها وبابها، وفي غرفة نومها. وعلى فكرها ألف رقيب ورقيب؟

لعلنا نخلص من قراءتنا لهذه الشهادات أن المعوقات مازالت قائمة وربما تزداد يوماً بعد آخر إذا ما تنامت التيارات المعادية لتحرر المرأة، ولابداعها ولانسانيتها، ومن هنا لا بد من وقفة طويلة مع الذات ومع الآخرين لمواجهة الاحتمالات الأكثر سوءاً.

تارة تحت اسم مستعار. وتارة تحت ستار كثيف من الرموز التي تحاول من خلالها إيصال ما تريد دون أن تعرض نفسها للمساءلة القانونية أو الإجتماعية. إن رقابة المرأة على نفسها بحكم تربيته التقليدية المشبعة بالتحريمات. وما يضاف إليها من رقابة أسرية واجتماعية وإعلامية ودينية تضيق عليها فسحة الإبداع. وتحرمها من شرطه الجوهرى والأساسي. ألا وهو الحرية. في ظل هذه الأوضاع. ومن خلال ما





■ علي السبتي

# ضَاعَ كُلُّ الْكَلَامِ هَدْرٌ...



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

ضاع كل الكلام هدرٌ  
مثلما هامة، صرخت، ثم نامت على ضفّة القبر  
من تعب واحتوتها الحفرة.  
كنت أبكي بليل الكويت الذي غاب عنه القمرُ  
والنساء حتى بوقت السحرُ  
تنثر القد بقي من زمان السهرُ  
وأنا كنت وحدي، وقد كنت أبكي بدمع  
يبلّل حتى دموع المطر.  
أتراني أعيش لكي أنظر الناس ينسون أصلابهم؟  
ولا يعرف الابن والده، أم ترى غيرّ الدم فينا  
مخافة أن نبتلي بالضجرُ  
أه أين المفرُ  
ليتني أعرف المستقر

ضجت الروح، طارت شرراً  
وتلاشى من العمر إلا بقايا ذكر  
حين جئت لبغداد في عنفوان الصغر.  
كان وجهي قمر  
من خلال النوافذ.. أدخل كل البيوت  
وأقرأ شعري. وأفتح صدري لذاك النسيم الذي مثل دمع  
الحبيبة  
عند السحر.  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>  
وبغداد كانت قمر..  
ألا هل فتى من مضر..  
يعيد لبغداد وجه القمر؟!

## ■ شعر: سعدية مفرح

# بلاد



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Saadi.com>

غادرتني البلاد التي

غدرتُ بالهوى

كان المناخ يللم أعطافه

شاردا

منشدها بالطوقس الصغيرة وهي تحاصره بالخرائط

وكان المناخ حزينا

منتبها للدعوص الكبيرة وهي تذرذر كئيبانها سؤدا

وكنت أودع نافذتي

وأجلو غبار المسافات عنها

ويمسح ظاهر كفي

خطو الندى فوقها

وكان المناخ يموت

\* \* \*

فاجأتني البلاد التي  
فوجئتُ بالنوى  
كان المساء ينثّ برودته الحارقة  
وكنْتُ أَلْمَمُ نفسي خجل  
كي لا أقسّم جسمي عجلي  
بين الجسوم الكثيرة  
وهي تجوب التخوم البعيدة  
ثم وهي تعود  
وأوشك أن أستमित

\* \* \*

غيرتني البلاد التي  
غيرتْ

لم يكن قاسيا ولا مبتغى  
أن أموت

لم يكن ما أريد  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وما كان لي

ما أريد وما لا أريد

فانخرطتُ حيادا.

في المفازة

أسعى إلى الماء

ورحت أجر جر صبري ورائي

يأسا

وأودع يأسِي في الجُبِّ

صبرا

ورحت أهينني



للفراق الأكيد  
ورحت أفارق إرثي  
وأطوي المسافات طياً  
والحداء الحزين يودع صمت البلاد  
ورائي.

\* \* \*

راودتني البلاد  
وراودتها عن نفسها.  
وهمت بي  
وهملت بها  
ولكنها أيقنتُ



ARCHIVE

سوى أن أكون إليها السبيل  
<http://Archivebelakhi.com>

\* \* \*

قلتُ:  
سأوى إلى جبل من كلام  
ليعصم ضعفي  
وقالت بلادي في الفلك:  
هيهات لك  
ورحتُ أغني

■ د. حسن فتح الباب

# قصائد قصيرة



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ما الذي يمسك بالروح فلا تهوى

رقابُ البائسين

قد مضى ألف (معزٍ) ومهين

غير أن السيف باق والذهب

والذي لا يرتضى مُلك (يزيد)

ماله دون المنايا من محيد

## (٢) مصير

في ضمان الحاجب اللص وكيد الحاشية

يهرع القومُ زرافاتٍ ووحدانا ثقالا  
وتسير القافلة  
لا عواء.. لا ثغاء.. لا زئير  
بغثة تتردّ أعناقٌ ويجتاح مصير

## (٣) الزوبعة

فجأة تخدم أعراس الهنود الحمرِ

تهوى الأقنعة

تتهاوى الزوبعة

كل ما كان عظام نخره

الأفاعي تتوارى ويولى السحرة.

والألى استعلوا يزورون القبور

## (٤) البعث

حينما يُرخى ستارُ المسرحية

يغسل الطاغية العبد يديه

من دم الحرية العذراء والورد الضحية

ثم يأتي بعده خلق جديد

يُسقط الغصنَ ويُعلّي البندقية

■ جاك شماس

# أهلاً تجيء



ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakhril.com>

أهلاً تجيء كوردة قطراتها  
كفّ تصافح أنفلي، ترتاح  
في نبض المسام، وتوقظ الحلم

الموشَّح باللقاء، وترشف الهيل  
المخضَّب بالشذى

تصطاف في جزر الوصال

وتنشق النسم المبلل من حفيف

الروح في ظلّ العناق

أهلاً إذا نرف الوريد، فكل هذب

في المآقي يبسط الأشواق

أرغفة وماء

أهلاً تجيء كوردة ظمأى الشفاه

تبّلل النأي المدمي بالحنين

إلى التراب وتستتحّم الروح في عذب اللقاء

تسامرُ الشطآن، تصدح في خميلات

الوطن

\* \* \*



# قصائد من

■ ترجمة: سهيل حمد أبو فخر

## مارسيل بيالو

مارسيل بيالو Marcel bealu أديب فرنسي معاصر كتب في الشعر والمسرح والقصة والرواية والنقد الأدبي. يمتاز شعره ونثره بعفوية يفتقر إليها الكثير من الكتاب المعاصرين ونلمح لديه ربطاً عجيباً للعناصر التي تثير الدهشة فينا مع عناصر الحياة اليومية، كما يمتاز شعره الغزلي بعواطف جياشة جعلت بيير شاليه يقول عنه أنه «من أتباع الرومانسيين الألمان، بيد أن الذي ينقصه عنهم والذي يجعله أغنى منهم بنفس الوقت هو غياب اليأس والقنوط عن شعره...»، وقد ترجمت هذه القصائد عن كتاب:

Marcel Bealu, Poemes 1960-1980,  
le pont traverse, 1981 الذي يتضمّن أعماله  
الشعرية بين عامي ١٩٦٠ - ١٩٨٠

## الوردة ذات المائة وجه

إني لأشكر ملائكة السماء  
وشياطين الأرض  
لأنها وهبتني حبك  
الذي أنقذني وأدانني  
إن مائة وجه تحيط بي  
تشعُّ فرحاً  
ليس لها سوى نظرة واحدة  
هي نظرتك أبداً

\* \* \*

أعدو بين هذا الجمع  
نحو الذراعين المبسوطتين نحوي  
اللتين تحملان الضحكة نفسها  
واللتين تحملان الموهبة نفسها

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* \* \*

ظهر حبك مثل نبتة وزّال مهترّة  
في ندى إبريل  
واليوم أصبح  
قلبا ذهبياً يحاصره اللهب

٢

غالباً ما رأيتك تنامين  
في فتوّتك المتفتّحة الحنون  
مثل نار عذبة كامنة  
تخفي لهيبها  
بالقرب مني

\* \* \*

عندما تتألقين متدلّية على جانبيّ  
مثل حزمة من ضوء الفجر  
يرتجف قلبي خوفاً  
من أن ينفجر فرحاً

\* \* \*

لطالما امتزج لهائك بلهائي  
آن تلتف رقبتي المشيقة حول عنقي  
مثلما يلتف النبات المتسلق  
حول الجذع المتغصّن  
واثقاً وآمناً

\* \* \*

لم أعد أصدّق الموت القريب  
وكلّ ما قيل عن الزمن والعمر  
لم يعد حزناً بالنسبة لي  
بل تشجيعاً لأحبك أكثر

٣

إذا ما بقيت وحيدة وعارية  
نائمة على الرملة  
فسوف تأتي طيورُ بيضاء كبيرة  
لتنقر الفراولة البرية  
من على نهديك الصغيرين

\* \* \*

في السماء غيومٌ سوداء  
والصيف يرحل  
دون أن يعود  
لنتحاب كل يومٍ بشكلٍ أقوى

فلن نموت من غير أن نعيش

\* \* \*

يا طفلتي الأشدّ بساطة من حبة حنطة  
حيث تنامين  
سأتي لأبحث عنك واقفاً أمام البحر  
ولأبذر فرحي  
في آخر أضواء المساء

\* \* \*

٤

أيتها الطفلة الغيورة التي تتردد  
على عتبة انمساخاتها  
يا شريكتي الظريفة  
في السرير والجريمة  
إن تمتماتي حول جسدك  
شبيهة بنفثات المساء  
على سطح المياه الحية

٥

أيتها الفتاة ذات اليدين النشيطتين  
كمياه النبع  
إن جسدك الذي يفوح برائحة الزينب  
يبدو هشاً وحنونا  
ورغم ذلك  
أنت من حجر



# نقش

الرجل والمرأة

على الأرض

متحدان جسداً

ثم روحاً

يصبحان في الليلة النجماء

صخرة واحدة

صرخة واحدة



# التفاحات كلها الكرات كلها

ترجمة: د. نديم معلا

كتبت ناديا في دفترها: ماذا تفعلين عندما تسد الحياة النوافذ كلها، في وجهك، وعندما يبدو لك، أنك دخلت بستانا غريبا، وأطلق عليك صاحبه، القابع في الظلمة، كلابه كلها؟ إليك مقارنة أخرى: فوق رأسك سماء ملبدة بالغيوم، تبعثرت وتناثرت كلها، إلى درجة، أنه لم يعد بوسعك رؤية نجمة واحدة، في السماء وعندما تمزقت أخيرا هذه الغيوم، انهمرت الأمطار، كالطوفان، ليس ثمة وقت لوصف هذا كله، بل يمكن تسجيله بعبارات واستعارات وصور تلقى فيها البذور، تماما كما تلقى في أية مزهرية، ثم انتظار الطقس!

— ماما: تقرر أدنيها كلمات ابنتها الصغرى ليزا — قالت المربية إنك تتكاسلين حتى أنك لا تخيطين جواربي الممزقة.

هكذا قالت؟

— حسنا لقد أصلحت جواربك. ولكن

لكل شيء في هذا الكون نهاية للجوارب كما للألم وكميتها اللتين تؤلمانها، وللصبر أيضا.

— ماما زعق ابنها الأكبر سيرغي: أنت وقعت على رسالة البيئة أيضا لذلك لن نحصل على شقة حكومية.

— ولكن من الذي يدافع عن السماء التي فوقنا، عن شقتنا الكونية جميعا عن شقتنا المشتركة (\*)

— أوه يا أمي أنت دائما هكذا. دعي أولئك الذي يملكون شققا يدافعون عن البيئة.

— أجل أنا دائما هكذا. أريد أن يملأ الخير هذا العالم لا أريده أن ينتهي عند حدود شقتنا، بل أريده أن يجتازنا، يتجاوزنا إلى الجيران إلى موليا وتاسا العجوز.

— تاسا سعيدة وهي لا تحتاجك فما أن تشرب حتى ترفع عقيرتها بالغناء: «آه

(\*) عبارة عن شقة كبيرة تسكنها عدة عائلات. المترجم

ماه.. لا...».

- تتدخل الابنة الوسطى أولفا:

لماذا قلت للخالة لدينا عندما عرضت عليك التفاح إن التفاح يملأ بيتنا في الوقت الذي ليس في بيتنا حتى ما يشبه التفاح أو غيره من الفاكهة؟ لماذا لم تخبريها الحقيقة؟ لماذا قلت لها: شكرا عندنا تفاح.

- قلت ذلك أيتها الحمقاء، لأنها تريدنا أن ندفع ثمننا باهظا لتفاحاتها. تريدني أن أقول وبصوت مرتفع إن زوجها يكتب شعرا رائعا. وهذا مالا أقوى على قوله، إن الشعر هبة ربانية.

- وكذلك تكونين يا أمي. اسمحي لي أن أقول ذلك.. وبفظة يتدخل الزوج هنا: توقفوا يا سادة لنناقش هذه المسألة الاخلاقية: أي أنواع الكذب أفضل!

- بابا أيهما أفضل أن تكذب وتحصل على التفاح أم أن تقول الحقيقة ولا تحصل على شيء؟

راحت ناديا تكتب، بينما انشغل الزوج والأولاد في النقاش، تكتب مثل هذا النص تقريبا!

جاءت تانيا، زميلة ناديا في القسم، فتاة قصيرة مدورة خداهما متوردان، تدهشك بتلك الوقفة الواثقة أمام رئيس التحرير، وتزداد دهشتك وتتسع حديقتهما عينيها وأنت تشهد موقفا غريبا. هي تنظر بثبات إليه متظاهرة بأنها لا تفهم ماذا يقصد وهو ينظر إليها مستغربا كيف لا تستطيع فهم ما ينبغي أن يفهم.

وتستمر الحالة هذه شهرا أو ما يقارب الشهر، فينقش الضباب بعدها وترى قصتها النور.

وتبدأ طقوس الاحتفال بعد نشر مقالة تانيا العتيدة، حيث تنفق مكافأة المقالة على زملائها وزميلاتها في القسم فترى

الطاولة وقد امتلأت كعكا وشايا وخبزا وجبنا وزبدة وتفاحا وتأكل ناديا حتى التخمة.

شكرا شكرا، تغطي سحابة الشكر هذه المكان كله، تسبح في فضاء الغرفة وهي تخرج من فم ناديا، تردد أصداؤها ثانية وثالثة حتى يهتز كل ما في ناديا من أمعائها إلى كليتيها المريضتين حتى تتفجر ثانية غاضبة:

كفى كفى يا ناديا

يمسك زوجها بمرفقها ويقول هامسا لماذا تتحدثين معها بهذه اللهجة! تانيا كريمة لأنها تفعل ذلك عن قناعة، إنها لا تستعرض كرمها كالآخرين. لا تحضر التفاح أو تلتهمه بشراهة قبلك لا تقدم لك هدية أو رشوة ثم تفتح قلبها وتساك مشاطرتها الهموم وتقدم لك ديوان شعر وتطلب إليك أن تقرأه أنت وبصوتك وهكذا يفعل الآخرون مع ناديا تعودت ناديا وفي كل مرة كانت كلمة شكرا تملأ فمها كانت كدم رجل قوي مقبول تنسرب من تحت الأظافر وتتدفق من الأذنين!

ما الذي حدث لي؟ هل جننت من أين هذا المقطع الذي يندفع من أسى ظالم؟

لماذا تعصريني أيتها الحياة كقطعة ملابس مغسولة؟ لم تعد لدي دموع جفت كلها وأنت تعصريني وتعصريني.

كل يحمل صليبه هكذا يردد فاليرا زميلنا في القسم، المدقق اللغوي، والكاتب الذي «سود» عشرات الصفحات البيض يبدو وكأن رأسه في العجلة يدور.

يتلاشى في أبطاله ويطل برأسه عبر كل شخصية ولذلك فهم متشابهون مملون فاليرا قروي ترسل إليه أمه شرائح الخنزير ولا يأكلها....

صفحات مطبوعة على الآلة الكاتبة  
وقراها: مالك اليوم شريرة؟ سألها  
مندهشا ليس اليوم فقط. مللت اجتراح  
عبارات الشكر والعرفان بالجميل.

تعالى لتفاهم  
حسنا التفاهم، إنه يعبد النقاش  
والتفاهم والجدال.

من يقول له؟ فكّر في الأولاد، نعاني  
نقصا مزمنًا في النقود ولسوف يجيب  
قائلا: أولادنا إبداعنا!

- ولو أنهم أصدقاء. يتدافعون نحوي  
كالوحوش يريدون أن ينهشوا عالمي  
الداخلي الدخاني. كلهم ينظرون إلي  
وكانهم يحاولون أن يسلبوني وقتي،  
استعاراتي، صوري الشعرية، حتى  
مطبخي العام المشترك مع الجيران، والذي  
أكتب فيه!.

- أعرف هذا كله يا ناديا أخبريني ما  
الذي حدث، ما السبب الحقيقي لمزاجك  
المتعكر؟ التعكر يهزم الشعر! نثر الحياة  
يهزم شعرها. يحشره في الزاوية نثر  
الحياة يمزق الأحشاء ويلوح لها  
بقبضته.

- وأين هو شعر الحياة أين يقف؟ في أية  
زاوية؟ ما هو ذنبه لماذا حشره في  
الزاوية؟

- عشرون عاما طارت سلخت ناديا من  
عمرها ٧٣٠٠ يوما.

عندما تفكر وتتأمل ماضيها، فإنها  
تتعرف على تلك السنوات، التي تقبع في  
حفرة، وما زالت تتنفس. كان كل يوم  
بالنسبة إليها قطرة، قطرة مطر ألماسية،  
تلاشت، ولكن صوته يشق الصمت،  
وهي تسقط على السقف. من كل لحظة  
مضت تخرج شمعة تبدو كمروسة مجللة  
بالبياض انتفض كل هذا المخزون وانبسط

شكرا لك ياناديا لأنك تأكلينها أنت ماذا  
تكتبن يسألها وقد اصفر وجهه سلفا...  
اكتب، تجيبه ناديا، ويزداد وجهه شحوبا.  
وهل تكتبن جيدا؟

لا أعرف غير ذلك لا أعرف سوى  
الكتابة.

خذ أكاد أهلك - دعيني أقرأ  
صديق آخر - كاتب يعلم الناس  
الحياة... فينيا يردد: «التذمر أكبر  
الذنوب» هكذا قال الرب.

قال الرب هذا الكلام لأمثالك يا فينيا  
أولئك الذين يعيشون في غرفتين واسعتين  
وصالة فارهة وإطالة جميلة أنت لا  
تعيش كما نعيش نحن في مكان ضيق كل  
شيء فيه مشترك: الحمام والمطبخ و.. أنت  
لا تعرف،

كيف يضيق الصدر وكيف تذوب  
الروح ويعتل الأولاد وتختنق فيك  
الرغبات ويغتيال طموحك...  
يصمت فينيا، ثم يطرق رأسه إلى  
الأسفل ويقول أريد أن أبصق على شفتي  
الفاخرة تلك وعلى البناء ذي الأربعة عشر  
طابقا الذي يمتطي ليجاور السماء تمشي  
فتلقي عليك قصاصات الأوراق أو  
الزجاجات الفارغة، والطعام الفاسد  
أحيانا.

كل هذه المفردات اليومية في قصصه  
القصيرة وإن كان يغلفها بغلاف ساخر  
قصصه تنضج مرارة وبصاقا «تتنفس  
بسخرية وخلف الحكات القتلية تلك، ثمة  
ألم عميق، أرق، سأم تروق إلى عمق الحياة  
إلى مغزى الحياة تتثائب عبارته الأنيقة،  
تحرك العضلات المتأرجحة، تلفح قاع  
الروح.

فرغ الزوج أخيرا، من مناقشة المسألة  
الأخلاقية، مع أولاده وأمسك ثلاث



حتى تعرفت على مدرستها العجوز، تلك التي ميزتها من غيرها، وشجعته على القراءة والكتابة وأدخلتها عالم الشعر من خلال الكسندر بلوك بوريس باسترناك. كانت ناديا تكتب يومها شعرا أو ما يشبه الشعر، فيه عبق الرومانسية. ليس الذي تكتبه اليوم، تحت ضغط ظروف الحياة. اقتربت المدرسة، ومن معها، من ناديا، فرأت الدموع وقد غطت وجهها تماسكت وسألتها عن حياتها، عن بكائها تمنت لو استطاعت أن تخبرها كل شيء عن زوجها الذي يعمل حارسا وهو الجامعي، وعن أطفالها الذين لا يجدون ما يأكلونه وعن الحياة المريعة في مسكن عام.

غيرت ناديا الموضوع، موضوع الحديث، وسألت هي الأخرى مدرستها عن أحوالها، مسحت المدرسة أنفها بمنديل قديم كانت تحتفظ به في جيبها، وقالت: اليوم وقفت قرب النافذة وقبضت أظفار النور وسمعت «عاصفة الحب».

استمعت واستمعت وفجأة رأيت نفسي في المرأة المعلقة في مقبض النافذة رأيت نفسي، في المتعة شابة وفي الجهة اليسرى من النافذة، وفق المرأة، رأيت نجمة شابة معلقة، انقبضت، كما قلبي، منذ أربعين سنة وفي الأسفل، ليس بعيدا عن روضة الأطفال، امتدت سجادة وسط الثلج، لم يمش عليها أحد، الكل تجنّبها قلت في نفسي: يا الهي كم تبدو الحياة جميلة وكم يبدو موجعا الابتعاد عنها وقلت أيضا: لن يرى انسان، على الإطلاق، ولن يرى تلك السجادة كما رأيته أنا رقيقة ناعمة. لمن سأتركها؟ والمرأة وموسيقى «ليست» والنجمة المعلقة فوق النافذة؟

أمامي ومع ربود الماضي ونجومه تناثرت عظام الموتى. هذا ما كان مساء البارحة. لم يقل أحدنا لناديا إن فارابيوف وصل. ياللاؤغاد اجتمعوا كلهم زملاء الدراسة — ولم يخبرها أحد أنه هنا!

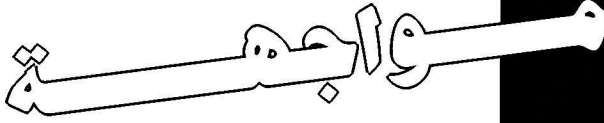
قرروا أن يكون لقاءهما مفاجأة ولذلك عندما وضعت اصبعها وراحت تضغط على زر الجرس، دفعوه إلى الباب ووقفوا خلفه ينتظرون رد فعلهما. — فتح فاييوف الباب وقال: «من تريدين»؟

كان تقريبا يشبه ذلك الذي عرفته منذ سنوات. سألتها، هي التي كان يحبها في يوم من الأيام وكانت الأثرية لديه «من تريدين»!

زحف الزمن إليها، أصبحت متقدمة في السن، صارت كشجرة يابسة، آثارا نصف حية، «الفتاة الشقراء» «الحيوية». أدرك زملاء الدراسة حقيقة ما فعلوا، فراحوا ينسحبون، الواحد تلو الآخر، في استيحاء، كذلك الذي لم تعجبه الحفلة، فأحنى رأسه وانسل هاربا إلى الخارج!

استدارت ناديا ومشّت إلى الأسفل. تمنّت لو أنها غسلت وجهها في تلك اللحظة، بماء سحري، وعادت كما كانت وتحدثت معه ولو لساعة ووسط ذلك الحشد من رفاق الدراسة، مقابل أن تتنازل عن حياتها كلها.

تلك هي الحقيقة أيها الزوج. إلا أن الأحداث تطورت. خرجت وعاصفة ثلجية قاسية تحيل الليل إلى جحيم ودموعها تكاد تتجمد على وجنتيها وفي المنعطف لمحت أجساما تتحرك لم تميزها في البداية، ولكن ما أن اقتربت أكثر



## علي المسعودي

بالضبط؟

.. لا أستطيع تحديد شعوري تجاهه، لأنني — أصلاً — لا أعرف شعوره ناحيتي.

هل يتجاهلني.. كما يراودني هذا الإحساس أحياناً؟

هل يهمة أمري.. حسبما يؤكد لي دائماً؟

هل أستطيع القول — بعد كل هذه المصائب التي سببها لي — أنه

يكرهني؟

تتزاحم الأسئلة وتتدافع في نفسي كحزم الأسماك البحرية الصغيرة.. وتزاحمني فوضويته في كل شيء بحياته: فوضويته في مكان جلوسه، في غرفته، في ملابسه الملقاة في كل الزوايا، في كتبه وأوراقه المتناثرة في جهات بيته الصغير. فوضويته في تحديد الأصدقاء واختيارهم.. وفوضويته حتى في مشاعره التي ينقلها إلي.

يفاجئني دوماً بأصدقاء متناقضين في كل شيء، نقائض لا أعرف كيف استطاع معها أن يتعامل.. وبأية كيفية تصرف مع طبائع متنافرة، وأصداد تواجهه بين لحظة وأخرى؟ وأنا؟.. من أي هؤلاء.. أين أجد نفسي بينهم؟

مطارق مزعجة تنقر الليل أمامي.. فوق رأسي، والأرق يقضي جلّ وقته بصحبتني.

أعيد حساباتي: أتذكر تصرفاته الغريبة، طموحاته، شبقه، سأمه من الحياة أحياناً، حبه الهائج، عنفه.. الرجال الذين يفرضهم علي ولا

أحب معايشتهم!

والضعف الذي يصيغ ملامحه، فتجتأحني شفقة الى حد البكاء عليه، عنفه وقوته، عناده - المرعب.. المخيف - على أشياء تافهة يتمسك بها لدرجة الموت، فيورطني هكذا فجأة بلا أية مقدمات، وأجد نفسي في فخاخ متشابكة لا فكاك منها، وبعد انتهاء العاصفة يواجهنني بنظرات اعتذار رقيقة تثير الضحك.. ولا أملك الا أن أبتسم في وجهه صافحا، فتلتمع عيناه بتحد عجيب.

يثير اعجابي تارة، وتارة أخرى احتقاري.. فأسقط في بحيرة حيرتي وحيرته العجيبة.

جلست معه - مرة - على انفراد.. لوحدنا، لا أحد يسمعنا.. استجمعت شجاعتي، وواجهته بالسؤال: ماذا تريد مني بالضبط؟ صمت كأنه يستوعب السؤال، أو يبتلع الموقف.. ثم ببطء أدار رأسه إلي، وهزه قليلا كحكيم، ثم تمت: شوف يا «عين. سين».. انا أكره البرامج الثابتة، أكره النظام، أكره الحياة المحددة بضوابط.. وأحيانا أكره أن أعرف ماذا أريد بالضبط. دع كل هذه التساؤلات للعالم الملعونة تجيب عليها.. ولكنك يجب أن تتعلم التخطي، كي تعرفني! وسكت!

هل هي اجابة مجنونة، يائسة، مواربة؟.. لا أدري.. ولكنها أضحكتني، واستحضرت سخريتي،.. ذكررتني بتلك النظرات التي ألمحها تحوم حوله دائما: نظرات أعجاب بطولية - من البعض - تملؤني رهوا باذخا، ونظرات استهزاء مريبة.. تشردني، وتبتلع الجهات أمامي.

أنظر لابنته الصغيرة بحب يفلق القلب، فأحضنها بحنان وشغف، أقبلها قبلا متواصلة سريعة حتى أنها تجهش في البكاء.. تتضايق وتنزعج من الرأس الكبيرة الراقدة فوق خديها، فتدير رأسها الصغير يمنية ويسرة لتتخلص مني، ويتورد وجهها الجميل بحمرة الغيظ الطفولي.

أنظر إليها، وأصرخ في وجهها: «يابنت الـ...».

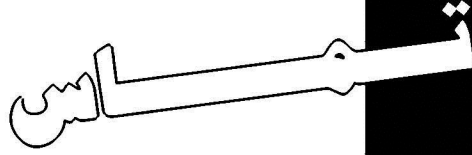
وأطلع اليه.. فيواجهني بابتسامة مداعبة.. أو بنظرة استفسار وعتب، كأن الكلمة جرحتة!

أخرج في الصباح هاربا منه، فيلاحقني بطيفه، بحقيقته، بأحلامه، وبطريقه الودع.

أعود في المساء مندفعاً.. متلهفا للجلوس إليه، ومناجاته، واستمالة رضاه، ومسامرته بمودة بيضاء.. أعود مسرعا، أدخل مصعد البناية الضيق، وأضغط من بين الأزرار على الرقم «٦». وفور انشطار باب المصعد في الدور السادس، يلطمني باب شقته المواجه.. وتلك اللوحة الصفراء المعلقة في الأعلى تحمل اسمه: «عين. سين»!

أدير المفتاح.. أضغط أكرة الباب.. وأدخل إليه.

● ديسمبر ١٩٩٤



## منى الشافعي

في آخر المكان. وما إن خرجت أنفاسه رتيبة بعد احتباسها طوال فترة المطاردة، حتى صفق بقوة محدثا ضجة عالية وكأنه ينتقم لضعفه وخوفه المفروضين عليه.. وهروا صبي القهوة مسرعا مرتعشا، وفناجين القهوة واستكانات الشاي الفارغة قد تثاءبت وتمطت وتمايلت مع ارتعاشة يديه ليسمع قرقعة تجاذبها وتذمرها فوق تلك الصينية النحاسية القديمة التي تقشر عنها معظم نحاسها الذهبي ومالت قبضتها للسواد.. ومتلعثما أفلت صوته:

- أمرك عمي.. فالحقيقة لم يعد هناك ثمة قهوة عربية.. سأحضر لك استكانة شاي لذیذة!

هز رأسه ايجابا.. أدنى الكرسي الخشبي المهترء الذي كان متكوما أمامه بخفة، وأراح ساقيه المتيبستين

يحاول مسرعا أن يدلف إلى داخل المبنى.. يعرف جيدا أنه مكان آمن، فهذه القهوة الشعبية تعج بالرواد والمارة، وعادة ما تكون مكتظة بالزبائن حتى الساعات الأخيرة من الليل. ويعلم أن لون بشرته بلون بشرة المرتادين، ولون ملابسه بلون ملابسهم وطول قامته معقول وليس هناك علامات فارقة تميزه عنهم، ففرصته أن يضيع بينهم ويختفي عن عيون مطارديه الذين لا يزالون يلاحقونه حتى هذه الساعة المتأخرة من الليل. تحركت خطواته إلى الداخل، ولم يهدأ حتى امتصته تلك القهوة، فثمة حركة مستمرة وازدحام وهرج ولغو رغم البرد الذي كان يلف حوائط المبنى القديمة. شعر براحة نفسية فتصالب، ثم جلس منفردا على أحد الكراسي الضعيفة في ذلك الركن المنزوي شبه المنسي قرب موقد الحطب



ويناوله القلم بقسوة ويفتح آخر ورقة ويشير إلى نهايتها ويصرخ به ثانية:

- هنا.. ابصم.. انني أفقد توازني... هنا... هنا!!

ويدنو منه أكثر ليلكزه على ظهره لكزا متواترا.

ترتجف عيناه من ذلك الموقف المرعب والمؤلم فينتبه إلى أنه كان يتحدث كما في حالة هذيان. وإذا بصبي القهوة يمد له نفس الصينية العتيقة وعليها استكانة الشاي وقد عاد لعفويته وهدوئه وثقته.. يقلت:

- يا العم، الشاي لذيذ!

ويضعها بعناية على الطاولة الصغيرة الخشبية التي تزينها بقع متعددة من بقايا النفل ونثار التبغ ورماد الموقد.. وتتشرات الزمن.

ينظر إلى الصبي بعينين قد أثقلهما النعاس ثم يعتدل بجلسته.. يزفر هذه الذكرى.. يتناول الاستكانة التي فقدت شفافيتها بالتقادم لتهتز من بين يده وتفقد توازنها فتندلق على الطاولة فتزيد من نقوشها العتيقة بقعة أخرى للزمن اكراما ليده المرتعشة. يعود لجلسته ويتأمل ويتابع خيالاته وتمر لحظات أخرى من عمر تلك الليلة، فيشعر مرة أخرى وكأنه ذلك الشخص شبيهه ما زال يلاحقه بهذه الكومة من الأوراق ويحس به يقف خلفه ملتصقا بظهره.. فيلتفت خلفه بشدة ليصطدم باهتزازات المصباح المعلق في منتصف السقف العالي المتآكل بعضه وليفحه هواء شتوي بارد تسلك صوبه من فتحة صغيرة تغتال جسم ذلك الشباك الخشبي الذي يتوسط الحائط المرتفع خلفه بهشاشة.. يرتاح لهذا المنظر

بردا ورعبا، واستلقى على كرسیه، وأخذ يدخن سيجارته، فشعر ببعض الدفء يدغدغ أطرافه وبرعشة تعلو رويدا رويدا لتستقر بذاكرته، غرق في سكون عميق، أغمض نصف عينيه.. وفجأة انتصب أمامه نفس الذي يشبهه، وبيده نفس كومة الأوراق الحبلی بالكلمات الكبيرة.. والذي أجبره على قراءة المحتوى.. قرأ تحت التهديد عبارات تفوق إدراكه وتبتعد عن الصواب والمنطق، بعيدة عن ميوله ورغباته، تعوق أسلوب كتاباته، وتخفق ابداعاته.

تمتم مع نفسه بعبارات غير مفهومة وقبل أن يرفع بصره عن هذه الكومة.. صرخ فيه ذلك الشبيه:

— خلصني يا أخي وابصم، مجرد بصمة وينتهي كل شيء! ليس من الضروري أن تتعمق وتفهم كل المحتوى.

أفلت صوته متلعثما.. مرتجفا:  
— ألم أقل لك قبل الليلة إنني لا أؤمن بهذه الطلاسـم؟ إن قلـمي يختلف، وقاموسي الذهني يخلو من تلك المفردات البارودية التي كلما قرأتها شعرت برصاصها يفجر رأسي ويلغي انسانيـتي ويخـنق حـريتي ويقلب مبادئـي ٣٦٠ درجة ويقتل ابداعات قلـمي ذي الخصوية التي أعشقها.

بحنق وهو يهز كتفه بقوة ويجيب معترضا:

— إنك صاحب قلم وكفى، ومتعدد الأفكار، يعرفون ذلك جيدا، ولكن يجب أن يقتصر قلمك على الكتابات الرومانسية فهي الأجمل والأفضل لك ولهم.

البارود يشتعل.. ليصرخ هائجا:

— كلا.. كلا.. لن أقلم قلمي.. كلا يا  
جبان.. جبان.. جبان.

ويتمتع وكأنه عاد للهذيان مرة  
أخرى.. فينتبه لنفسه.. ويتحسس  
العرق الذي بلله، فيرتعب، ويجول  
بالمكان مرة أخرى ويعدل من هندامه ثم  
يغل يده في جيبه الأيسر، وعندما يطمئن  
لوجوده في مكانه المعهود يعترضه بقوة  
بقبضته اليسرى. وفي لحظة كف كل هذا  
عن الوجود.

دار حول نفسه دورة كاملة ثم اتجه  
حيث باب القهوة الكبير الواسع.. وما أن  
يخطو خطوتين مبتعدا بهما عن المكان  
حتى يفاجئه صوت المؤذن لصلاة الفجر  
مع انبلاج أول خيوطه الذهبية.. فيكمل  
سيره في نفس الاتجاه الذي رسمه له  
ذهنه. ويمتد الطريق أمامه، طويلا مملا  
ولكنه يشعر بالهدوء والطمأنينة اللذين  
يلازمان خطواته المتواترة. ويسير وما  
زال يده في جيبه الأيسر تقبض بقوة  
على قلمه.. ويمتد الطريق أمامه ويتفتق  
الفجر أمام ناظريه عن صبح مشرق  
رائع فتدب فجأة بعض الأقدام قرب  
وأمامه معلنة بدء الحياة وولادة يوم  
جديد... ويزداد الطريق امتدادا. وتمتد  
خطوط الضياء لتغسل الكون بنورها  
وتلغي عتمة الليل وستره. ثم يتنوع  
دبيب الحياة.. ويشعر بدبيب له  
خصوصية يقترب منه وينقر طيلة أذنيه  
برتابته.. فينتبه إلى تلك الخطوات التي  
تلاحقه كل يوم، وتلاحقه ملتحمة  
بخطواته كل نهار من فجره حتى  
زواله.. فيسرع الخطى وهي تلاحقه..  
يزداد سرعة.. وتقوى بضرباتها خلفه  
فتهتز الأرض وتميد تحت قدميه..

فيغسل بناظريه الجهات الأربع. وحينما  
يطمئن لعدم وجود مطارده، يرتاح ثانية  
على الكرسي المهترئ بعض الشيء ماذا  
قدميه إلى الأمام قليلا.. بجلسة استلقاء  
مريحة. وأخذ يتشاءب فأغمض عينيه  
وتابع تتأوبه، فأحس بدبيب ذلك الشبيه  
وكانه أمامه يتسلق روحه ويكاد يخنقه  
ويصرخ به وكأن الصوت يخرج من  
داخله:

— ابصم.. إلى متى التردد؟! إن لك ابنا  
رائعا وزوجة جميلة يحتاجان إليك..  
العملية بمنتهى السهولة.. مجرد بصمة!  
ويهتز بدنه نافضا الثقل الجاثم عليه،  
وبحركة واثقة يبعده بقوة عنه ويفاجئه  
بسورة غضب لا إرادية، صائحا، وداخله  
يتأكله خوفا ورعبا:

— إنني لست جباناً مثلك ولن يرهبنني  
تهديدك، لن أتخلى عن مبادئك ولن أقلم  
قلمي.

وبهدوء مفتعل يفك الشبيه:

— لن يحرملك متعة الكتابة فسيظل  
قلمك يزهر بالروائع. هكذا تقول  
نصوص هذه الأوراق... ولكن؟!....  
ويقاطعه حانقا غاضبا:

— اكمل.. ولكن نص الورقة يفرض  
علي أن أقلم قلمي إلى الربع.. وأن أكتب  
ما يروق لهم وما يرغبون به؟!  
ويأتيه الرد باردا كعاصفة الثلج، له  
قوتها وبطشها، وله برودتها التي  
توسع:

— اعرف ذلك وهو الصواب. فالربع  
الأخير من قلمك هو الذي يناسبهم..  
أتدري؟ إنهم يعيشون أسلوبك الغزلي..  
به رقة وحنان!

وتفور الكلمات من بين شفثيه وكأنه

غرفة النوم، زوجته الجميلة، ابنه الصغير، يطوق المكان بعينه، ينهض بقوة، ويده بلا وعي تتحسس جيبه الأيسر، ومتجها صوب المكتب، يصرخ:

- أين قلمي، أين قلمي؟!

ترد زوجته باستغراب:

- ألم يكفك سهر البارحة منكبا على الأوراق تكتب وتمزق حتى نفد حبر قلمك؟! ما بك هكذا.. إنه هناك فوق أوراقك حيث تركته ليلة البارحة.. يبدو أن مقال البارحة أتعب تفكيرك، فقد كنت تهذي طوال الليل.

وهو لا يزال يعيث بأوراقه التي تناثرت على المكتب.. يتلون وجهه بألوان الفرح فيلتقط قلمه من بين الأوراق ويلقمه يده اليسرى ثم يضغط عليه بعصبية غير معهودة، ويستدير صوب الباب ويخرج متجها إلى الصالة فيصرخ فجأة وتهتز قامته وترتجف أعضاؤه، وكأن الحمى غزت مفاصله، ثم يسقط على الأرض ويده اليسرى لا تزال تمسك بقلمه ووجهه ملتفت نحو الآخر ويزفر:

- أهذا أنت ثانية؟! ولماذا تشبهني؟!

وتتأرجح قامته ويكمل متلعثما وقد ثقل لسانه:

- قلمي.. قلمي.. البصمة.. البصمة!

ويتهاوى بكل ثقله على أرض الصالة بلا حراك... والقلم بين أصابعه.

(\*) فازت هذه القصة في المسابقة الحادية عشرة لجائزة راشد بن حميد للثقافة والعلوم لعام ١٩٩٤ - دولة الامارات العربية المتحدة على مستوى مواطني دول مجلس التعاون الخليجي والمقيمين.

فيرتعب ويتعثر وقد تمايلت قامته فيتوازن من جديد ويدير رقبته الطويلة رويدا رويدا، ولا تزال يده ممسكة بقلمه داخل جيبه الأيسر، وتعتصره بقبضة حديدية حتى أحس بحر يسيل بغزارة ليلطخ ثوبه الأبيض الناصع، ويبقع أكبر مساحة من ثيابه، ومع اكتمال استدارة رقبته، يشهق ويقف ساكنا متصلبا في مكانه، يتابع بعينه فقط هذه الأبدان الأسطورية التي بدت بدون رؤوس... وأخرى عيون ملتصقة بأعلى جماجم... تحيط به وتتنظر إليه بحدة.. وإذا بالشبيه يعترض طريقه، وبصوته البارد الواثق، مشيرا إلى ثيابه الملطخة وجيبه الأيسر، ويقول صوته:

- إنه الدليل.. اقبضوا عليه أيتها العاهات..!

ويتحرك مرعوبا ويصرخ بوجه الشبيه ملتاعا:

- فعلتها أيها الجبان أنت وعاهاتك القذرة؟

ويعلو هياجه.. ويعلو صراخه..

وتهزه يد حانية برقعة قائلة:

- أحمد.. أحمد.. ما بك يا حبيبي استيقظ.. إنك تهذي والشمس تتوسط كبد السماء..!

يفتح عينيه المتعبتين على وهج كالنار يلسع صفحة خذه الأيسر وينتبه لجسده وهو ملقى على سريره ووجه زوجته الجميل المشرق.. تتابع:

- صباح الخير.. إن هيثم الصغير ينتظرك فاليوم جمعة واللهو مباح.

وهي تضحك وتتمايل الأنثى بكل شبر من جسدها الرائع. وبعد أن يرتوي من التحديق في الثوابت، الشمس، النهار،

# «على خطوط الخماس»

محمد بسام سرميني

تعلمت الصلاة النارية، وصرت أتلوها قائماً وقاعداً.

\* قالت أُمِّي: اقرأ «آية الكرسي» وانفخها في وجوههم يتيسر أمرك يا بني.

وأنا سأقرأ آية الكرسي، لكن لا أعرف كيف سأنفخها في وجوههم دون أن يشعروا بي!

\* قالت زوجتي: كن هادئ الأعصاب ولا تتردد، ولا تنسى أن تصلي الضحى عند «ابن عربي».

حين أصل دمشق سأصلي عند قدمي ابن عربي، وأزور مقام كل الأولياء والصالحين، وألتمس بركاتهم.

الباص ينطلق في موعده، وعلى الفور تنطلق في رأسي أشياء كثيرة غير عادية تتقاطع وتتشابك، لكأنني أزور العاصمة لأول مرة!

\*\*\*\*

هتف أخي:

— فرّجت يا سعد. ثم أضاف:

— عدّ على أصابعك الإمارات والكويت والسعودية وقطر تطلب مدرسين ومدرسات

الطريق من منزلي المكتئ على زند «المنطقة الصناعية إلى محطة انطلاق الباصات ستكون متعة معقولة. نصف ساعة وأصل. لن أخذ سيارة، معظم السائقين الآن يطفئون عدادات سياراتهم ويأخذون الأجرة على هواهم.

صليت قيام الليل، ابتهلت إلى الله بكل ما أوتيت من سبل التوسل والتقرب؛ فيوم الغد سيكون فاصلاً في حياتي، وإذا ما اجتزت هذا الامتحان بنجاح فإن طاقة القدر ستفتح لنا كما قالت زوجتي.

في الرابعة صباحاً سينطلق بنا «البولمان» متوجهاً إلى «دمشق» وطريق السفر طويلة ومملة، وأنا رجل سيء المزاج، لا أستطيع أن أنام وأنا مسافر، حتى ولو كنت أركب الطائرة. لكن ما يعزيني حقاً أن أخي يشاركني رحلتي هذه. سيكون وجوده مصدر طمأنينة وسعادة.

\* قال أبي: اقرأ «الصلاة النارية» مئة مرة تنقضي حاجتك.



ومن جميع الاختصاصات.

سألت:

- وماذا علي أن أفعل؟ أجب:

- أترك من يدك كل شيء، وتعال لعندي

فورا.

كنت قد قررت أن أقضي عطلتي الصيفية بهدوء تام. أنام وأصحو على مزاجي، بعيدا عن ساعة المنبه التي توقظني من عز نومي، وترش زعيقها في أذني، دون أي احترام لمشاعري المرفهة.

أسبوعان ونفص أيدينا من أوراق الشهادات وموسم التصحيح القاحل، ننعم بعدها بشهرين لا أحلى ولا أجمل.

خرجت من عند أخي سعيد ورأسي يضج بعشرات المهام والواجبات.. بيانات خدمة مصدقة أصولا، صور عن المؤهلات العلمية، صور شمسية.. جواز سفر، بطاقة شخصية... قال سعيد:

- انجز الأوراق بسرعة يا سعيد سننقدم للجهات الأربع. قلت:

- وربما نتقدم لجهة خامسة لا يعلم بها إلا الله وحده!!

استنفرت محفظتي، وكذلك فعلت زوجتي، وخرجنا في النهاية بحدود مئة ليرة! كان علي أن أستدين.. ففعلت.

\*\*\*\*

في «مديرية التربية» كانت مهمتي قاسية وصعبة، ممرات المديرية تعج بمعلمين ومعلمات من مختلف الاختصاصات والقياسات..

وانصياعا لقانون ازدحام الأنام في مثل هذا المقام تراجعت للخلف، وهتقت لأخي، الذي استنفر واحدا من أهل الخير ليقضي لي حاجتي.

حطمت رقما قياسيا، وأنجزت ما هو مطلوب مني بحدود خمسين ساعة عمل.. انقطعت عن الدوام في مركز التصحيح، وكذلك فعل الكثيرون، هددت التربية..

وتوعدت، لكن دون فائدة.

فرشت الأوراق والصور والمستندات أمام سعيد.

قبلني، احتلت ابتسامه دافئة ملامح وجهه، قال لي: «يا بطل». ودس في يدي خمسمئة ليرة.

- اذهب واحجز فورا ستسافر إلى دمشق يا سعيد. الأوراق يلزمها تصديق من الخارجية، أنا لا أستطيع أن أسافر وتكاليف الواحد أقل من اثنين.

في صباح اليوم التالي كنت في قلب دمشق أبحث عن سيارة توصلني إلى الخارجية للتصديق.

\*\*\*\*

لم يسبق لي أن شهدت تجمعا بالآلاف، اللهم إلا في المسيرات الشعبية والأعياد الوطنية هناك كنا نصفق ونغني ونرقص.. ونمر بسلام..

هناك يبدو الأمر مختلفا تماما.

علي أن أقطع مسافة خمسمئة متر من بشر متلاصقين مضغوطين كما القالب تماما، بحيث تحد قلانا يبحث عن يده في خاصرة فلان، وهذا يحاول أن ينتزع رأسه من بين سيقان ذلك...

خمسمئة متر، وأصل النافذة المقدسة، نافذة التصديق على صحة الخاتم والتوقيع.. فجأة وأنا أدافع عن موقعي المتقدم بعض الشيء داست قدم ما قدمي.. انفردت أصابعي داخل الحذاء.. كان يتوجب علي أن أسقط لكن ذلك بدا صعبا للغاية..

... وهكذا.. وانصياعا لقانون ازدحام الأنام في مثل هذا المقام تراجعت للخلف مذعورا، وقررت الاتصال بسعيد.. لكنني ابتسمت مستنكرا فكرتي؛ إذ لا يعقل أن تمتد يد أخي، على تواضع قدرها إلى أسوار العاصمة.

شرطة مدنية، وشرطة عسكرية توزعت في جميع الأرجاء والاتجاهات، وعبثا حاولت

سعدو..

ها نحن على خطوط التماس معك أيتها  
السعادة يا سندريلا الجمال والأحلام،  
والعيش الهنيء... ثلاثون عاما ونحن نظاردك  
كثور هائج... أه... أه...

خطوة واحدة ونصير في «الامارات»  
ونصبح أمراء من ظهر أمراء.. أه... أه...

\*\*\*\*\*

حين صدرت لائحة الأسماء المرشحة  
لخوض امتحانات المقابلة لم أصدق عيني،  
غشت بصري دموع الفرح، وأنا أقرأ: سعيد  
أمجد الطيار، سعد أمجد الطيار.

\* قال الأول: عيني ما تحسدكم، الطيار  
طول عمره طيار!

\* قال الخامس: غير معقول أن يرشح  
الاثنان معا للمقابلة. القضية فيها «إن».

\* قال العاشر: يا أخي حظ هؤلاء يفلق  
الصخر. أنا أفهم منهم وما قبلت، يلعن أخت  
هذا الزمان.

\* علقت أُمي: عين الحسود فيها عود.  
عذرت كل من حسدنا.. لو كنت مكانهم  
لفعلت ما فعلوا!

\*\*\*\*\*

الدول الثلاث أعلنت أسماء مرشحيتها  
لامتحانات المقابلة، وما كان لنا فيها نصيب  
بقيت فرصة واحدة.. فرصة «الامارات».

قال سعيد مازحا: «فرصة باليد خير من  
عشرة على الشجرة».

شهر بكامله وأنا أسرح الخيال عبر ريش  
الحلم... لم تبق سيارة حديثة إلا عاينتها..  
راودتها عن نفسها وراودتني..

سيارتي يجب أن تكون حديثة، لا يهم أن  
تكون اقتصادية أو غير اقتصادية، البنزين في  
الخليج أرخص من الماء كما يقولون.

براتب خمسة أشهر أشتري أحلى سيارة،  
وأنزل بها في العطلة الصيفية، سيارة حقيقية  
أقلع بها عيون الباصات والسرفيسات التي  
أكلت من لحمي ودمي.. سيارة أركب فيها

الخيزرانات والأحزمة الجلدية السمكية أن  
تفرض النظام، وتحد من الفوضى التي  
نشبت منذ الفجر الباكر، وتسيدت المكان رغم  
أنف الجميع. قلت لنفسي مشجعا: «خمسمة  
متر ليست مشكلة» وأضفت: «الذين وصلوا  
ليسوا أكثر بطولة مني».

ها أنا أتقدم وأتقدم.. عيناى معلقتان  
بنافذة التصديق.. التصديق على صحة  
الخاتم والتوقيع.. أين أنت يا سعيد تشهد  
أحاك سعدا وقد شق الدروب وتقدم  
الصفوف، واستمسك بحديد نافذة  
التصديق... نعم ها أنا الآن والنافذة جسد  
واحد أمسكها وتمسكني، ولن أتخلى عنها  
مهما عزّ الثمن وغلت التضحيات..

معركة الانسحاب لم تكن أهون من  
معركة الاقتحام.

انتبذ مكانا قصيا، أخرج أوراقى من  
بطنى... استعرض الأختام الحمراء تغطي  
وجه الطوابع كلها، ثم أحسّس وجهي الذي  
تغطيه بدون شك طوابع من نوع خاص جدا.  
الماء الذي غسلت به ثلاثة أرباع جسدي  
لم يكن كافيا لإنعاشي كما يجب.  
ركبت طريق العودة، ونمت في قلب النهار.  
كانت المرة الأولى في حياتي التي أنام فيها  
وأنا مسافرا!!

\*\*\*\*\*

هل يجود الزمان عليّ وأناام هذه المرة؟  
أخي سعيد سامرني حتى تخوم «حماء»  
ثم نام، شخيره المتواتر يطرق سمعي، وأنا  
صاح من قمة رأسي حتى أخمص قدمي.  
أغمض جفوني واصطنع حالة النوم علّني  
أفوز بها.

«فرصة العمر هذه يجب ألا تضيع من بين  
أيدينا» قال سعيد. وأضاف:  
«يكفي أن يُقبل واحد منا حتى يشدّ الآخر  
لعنّده». قلت:

«وإذا نجحنا نحن الاثنين معا» أجاب:  
«ساعتها سنمسك السعادة من قرنيها يا

حرام لا أكاد أحفظها حتى أنساها!! وماذا عن مسائل القلب والاعلال؟! أنا لم استوعب أن كلمة «الأيام» أصلها «الأيوم» كما يقول الصرفيون.

متى سنصل يا سعيد، البرد ينخر عظامي.. تبا «للنبك» إنها باردة حتى في ليالي الصيف.

سعيد أنت تشخر، والباص يشخر، حتى المعاون صار يشخر هو الآخر، الوحيد الصاحي في الباص هو السائق وأنا.. بودي أن أتكلم مع السائق، لكن التكلم مع السائق ممنوع.

سعيد نومك هذا يفسد كل ما حفظت، وأنا أخاف عليك وعلى نفسي.. أحس أن رأسي فرغ من كل شيء... صدقني لم أعد أذكر أي بيت لعنترة أو النابغة.. سعيد ذكرني بشعراء المعلقة أهم سبعة أم عشرة.. سعيد ذكرني بالهزمة المتوسطة وشذوذها، ثم من هو يا أخي شاعر القطرين، وشاعر النهرين، ما الفرق بين الأخطل الكبير والأخطل الصغير و«ما» التميمية و«ما» الحجازية...

سعيد لماذا أنت قاس إلى هذا الحد لقد نسيت كل شيء، صدقني..

سعيد أنا أنا خائف.. خائف جدا، لكنه امتحان يوم القيامة.

\*\*\*\*

برفق تدغدغ كف وجهي.. تمسح شعري بحنان «لامتناه»..

يد حقيقية تمسك بي، وتحاول أن تنهضني..

أفرك جفوني المحترقة.. أفتح عيني.. أتمطط.. أتثاءب.. انظر حولي.. النهار اتضحت معالمه، والباص فرغ من ركابه تماما، وأخي سعيد واقف فوق رأسي يحثني على النهوض.

يبتسم في وجهي: «وصلنا دمشق يا سعيد. الحمد لله على السلامة».

طول الطريق وأنت تشخر وتهذي..

لا تقل إنها ثاني مرة تنام فيها في السفر!!

كل عائلتنا.. أرجو ألا تغضب زوجتي إذا ركب أبي من قدام، والذي كبير العائلة، ولا يصح أن أقدم زوجتي عليه.. أمل أن تتفهم زوجتي وجهة نظري هذه.

سأشتري أحلى سيارة، وأسدد أقساط البنك العقاري، وأبيع البيت، وأطلق المنطقة الصناعية بستين ألف جهنم.

شوارع «الامارات» تنفتح أمام ناظري بأسفلتها الجديد، وأرصفتها الجديدة والنظيفة.. بكل مفردات التكنولوجيا التي نسمع عنها...

أسير في شوارع «حلب» في عز الظهيرة متحديا شمس تموز..

وبختني زوجتي عندما أصبت بضربة شمس. قلت مدافعا عن وجهة نظري:

«يا حبيبتي يجب أن نعوّد أجسامنا الحرارة منذ الآن، يقولون الشمس في الخليج تشوي البني آدم وتقليه».

اشترت جلابيتين، وصرت ألبس واحدة وأخلع واحدة..

كان علي أن انسجم مع كل المتغيرات في عالمي الجديد..

\*\*\*\*\*

الطريق من «حلب» إلى «دمشق» تمتد وتتاول، لكنها لا تريد أن تنتهي، النعاس يفتك بي ولا يسلمني إلا لحظة رقاد واحدة. أغبطك يا سعيد فأنت تنام ملء العين والقلب...

ترانا سننح يا سعيد أم سنفشل؟ أغلبهم أكد أن الناجحين لن يتجاوزوا عشرة بالمئة، عشرة هم فقط المبشرون بالجنة، فهل نكون منهم يا سعيد؟! قالوا اللجنة ستتابع هذا العام طريقة جديدة، حاسمة وسريعة، ومع انتهاء فحص المقابلة ستقول للناجح أنت ناجح، وللراسب...

ليتك تصحوا يا سعيد وتذكرني بالأفعال التي تتعدى إلى مفعولين أصلهما مبتدأ وخبر، وليس أصلهما مبتدأ وخبر.. هذه القاعدة بنت

# الحكايات الشعبية المرحّة في الكويت

بزة الباطني

الحكاية المرحّة هي نادرة أو أحداث منطومة أو منثورة أو أغنية ساخرة يعتقد أنها ذاعت في أوروبا في عهدها الوسيط ونشأت في فرنسا حوالي القرن الثاني عشر ومنها انتشرت إلى بلاد أخرى. وكانت سحرياتها تتناول ما في سلوك الأزواج ورجال الدين من مادة تدعو إلى التشهير. مثال على ذلك:



المثقفة كالمعلمين والأطباء أو طبقة من أفراد المجتمع ممن ينحدرون أو ينتسبون إلى أصول معينة. ولقد يكون من التحيف أن نستنتج من أمثال هذه الحكايات أن الفئات الاجتماعية التي تحدث عنها تتصف بالشذوذ في سلوكها، ومع هذا فينبغي أن يستقر في أذهاننا أن قيمتها السلوكية كانت جديرة بأن تفتح المجال فسيحا لما تستحقه من انتقاد. كما تعرضت الحكايات المرحية للعجائز واللصوص والطفيلين والبخلاء.

مثال على ذلك حكاية شعبية عن البخلاء:

رأى رجل جاراً له يأكل أرغفة من الخبز فاقترب منه لعله يقدم له شيئاً منها وقال:

تأكل خبزاً؟

قال: إيه من ذاك الدكان

قال: أبوي وأبوك أخوان

قال: شايبين وراح عليهم الزمان

قال: ابشرك

قال: بشروني قبلك

قال: مرتك يابت ولدين

قال: أصيلة على أمها

قال: مات واحد

قال: إرث الحليب لأخوه

قال: مات الثاني

قال: البقى براس أبوه

قال: اخذ واهرب

قال: بالحق واضرب

أما موضوع الحكايات المرحية كما لاحظنا فيؤخذ من الحياة اليومية وتندر

تزوج رجل من امرأة ثانية وأحضرها لتعيش مع زوجته الأولى وحين دخلت قالت الزوجة الأولى:

أهلاً هلاً بـج يوم بيتي

والجمل بـج يوم سار

ورزقي ورزقج على الله

والتعب على الحمار

مثال آخر:

رجل عنده زوجتان إحداهما سمينة والأخرى نحيفة. حين يكون مع النحيفة يدللها ويقول:

يا عصاجل يا مصاجل

حبكم بالقلب صاجل

خششيني دسسيني

عن دبادب لا تييني

وإذا كان عند السمينة يدللها ويقول:

يا سمينة يا متينة

يادكاكين المدينة

خششيني دسسيني

عن عصاجل لا تييني

ويلتقي المرح مع إخوته: الهزء والسخرية في عنصر هام يدعو إلى الأسف وإن كان أمراً مقررًا ذلك أن الضحك الذي ينشأ عن الدعاية أو ينبعث من السخرية والهزء إنما يكون على حساب إنسان آخر.

لقد عرفت العصور جميعاً، وسائر المجتمعات البشرية أنواعاً من الناس الذين يهيئون مادة للدعاية والهزء معاً. وأهمهم أصحاب الحرف والصنائع والخدم وكذلك أصحاب بعض المهن

يسألها زوجها عن سبب الذي يراه  
تجعل التابع يخرج من مخبئه وتقول  
لزوجها إنها أجارت هذا الخادم حين  
رأت سيده يطارده.

ولا نزاع في أن فكرة الموضوع بسيطة  
ولعلها نشأت المرة بعد المرة في أماكن  
متفرقة، وحضارات مختلفة بشرط أن  
تكون مجتمعاتها قد ترفهت شيئا،  
فأنشأت لنفسها رأيا خاصا عن حدة  
ذكاء المرأة في مثل هذه المواقف.

تكثر النصوص التاريخية والشفاهية  
لهذه الحكاية فنجد أن الفارس في حكاية  
بوكاشيو أصبح ضابطا في الحكايات  
المرحة الحديثة وأن التابع أصبح جنديا،  
فإذا جاءت الحكاية على لسان بحار صار  
الفارس ضابطا بحريا والتابع بحارا  
وقد يصبح الفارس والدا وابنه أو عما  
وابن أخيه.

وفي الكويت حكاية مشابهة، تقول  
الحكاية:

كان هناك رجل فقير وله أخ غني  
ميسور الحال إلا أنه بخيل يحاول الأخ  
الفقر الحصول على مساعدة من أخيه إلا  
أنه يتهرب منه دائما وفي يوم يقرر الأخ  
الفقر التربص لأخيه في عقر داره وكان  
لزوجة الأخ الغني صاحب تلتقي به في  
غياب زوجها فإذا فاجأها تخفيه تحت  
السريير وكان في ذلك اليوم هناك فدخل  
الأخ الفقير غرفة أخيه وحين اختبأ تحت  
السريير وجد الرجل الآخر وفي هذا الوقت  
يدخل الزوج ويفاجأ بأخيه والرجل  
الآخر فيسأل الأخ عن سبب تواجده  
فيخبره أنه يطمع في كرمه وحين سأل

فيها عناصر الخوارق وحين تظهر هذه  
العناصر تكون وظيفتها أن تخلق القاعدة  
التي يقوم عليها الموقف المرح.

وينعدم الحدث انعداما تاما في بعض  
الحكايات المرحية حيث ينشأ المرح من  
الإدلاء بإجابة لازعة.  
وهكذا تختلط الحكاية المرحية أشد  
الاختلاط بالنادرة والفكاهة.

ثم إن أنواع الحكايات المرحية محدودة  
كما أنها قصيرة وينبني على قصر هذا  
النوع أن يقل عدد الجزئيات التي تؤلفه،  
حتى ليغلب عليها أن تتألف من جزئية  
واحدة لا غير. ثم إن قلة جزئياتها تؤدي  
بنا إلى نتيجة هامة وهي الرأي القائل  
بنشوء هذه الحكايات من مصادر  
متباينة مختلفة.

ولعل ضرب الأمثلة يرشدنا في هذا  
الصد.

الحكاية الثامنة من حكايات اليوم  
الثامن من كتاب ديكامرون لبوكاشيو  
تروي حادثة خداع.

تقول الحكاية:

إن سيدة كانت متزوجة كانت تعشق  
أحد الفرسان وكان لهذا الفارس تابع،  
وذات يوم يشاء الفارس أن يزورها  
فيرسل إليها التابع قبله وتستميل  
السيدة التابع، يصل الفارس وتخفي  
السيدة التابع وتكرر أنها رآته وفي هذا  
الوقت يصل الزوج فلا يرتج عليها  
وتستخدم حضور بديهة فائقة فتأمر  
الفارس أن يندفع إلى الخارج شاهرا  
سيفه وهو يلعن ويسب وينذر بأنها  
ستتحمل مسؤولية ما يحدث وحين

عفوية وصراحة وجراءة حيث أنها تعتبر الأكثر قدرة على الإضحاك عادة لسذاجة أبطالها أو لحدة ذكائهم في التخلص من المواقف الحرجة ويجدر أن نذكر أن الحساسية بالنسبة لهذا النوع من الحكايات إنما اكتسبت في وقت متأخر. وأكتفي بهذا المثل: أُعجبَ رجل بامرأة كانت تقدم لهم الطعام في بيت مضيفه فقال يطلب منها لقاء:

علام سقفكم عوج تعاويجي  
فقلت موافقة: سامحنا ياخويطرنا  
ترى السقف سر واجي  
وهناك رواية أخرى للحكاية ذاتها:  
الله يغنيكم يامعازيني  
يا صباة الدهن على الحقيني  
فقلت:

سامحنا يا خويطرنا ترى الدهن سر واجي  
وهنا يجدر أن ننوه إلى ضرورة التمييز الواجب بين الحكاية الخادشة للحياء والحكاية التي لا تعدو التلميح بخدش الآداب وتتضمن في الغالب حكمة وعبرة ومعظم الحكايات الشعبية المرححة في الكويت تندرج تحت القسم الثاني لا الأول. إن الوازع الأخلاقي عند الرواة قوي للغاية فحيثما يكون البطل شريرا فإنهم لا يكتفون بالهزاء من شره وفساده بل ينبغي أن ينال عقابا صارما. وهناك حكايات مرححة قد تؤخذ على أنها من الحكايات التي تتعرض لقضايا دينية أو معتقدات بعض الطوائف الدينية وكان ينظر إليها شزرا أكثر من الحكايات التي تتناول موضوعات

عن الرجل الآخر يقول له إنه حماله وقد أحضره ليساعده في نقل مكرمه فيخرج الأخ الغني ويعطي أخاه أكثر مما يتوقع ليحملة على ظهر الرجل الآخر.

وهذه التحريفات تحول بيننا وبين أن نتقصى الطريق الذي سلكته هذه الحكاية أثناء انتشارها. ثم إن الحكايات المرححة تتألف كما قلنا من عناصر أولية قليلة يطرأ عليها التحريف والتحويل إذ يتناقلها الرواة واحداً بعد آخر فيتعذر أن نستنبط منها نتيجة حاسمة سواء تاريخية أو اجتماعية.

ذلك إنه حيثما تعبر الحكاية المرححة عن حياة الإنسان الدارجة وتفترض وجود صلات أساسية كصلات الرحم والقربابة عن طريق النسب أو تلك الصلاة بين السيد والخادم وبين الراعي ورعيته فإن نطاقها لا يتحدد تحديدا واضحا بل إن الجماعات شبه المتحضرة تستمتع أشد الاستمتاع بالحكايات المرححة لأنها ساذجة في بساطتها وقريبة إليهم في واقعيتها.

وإذا فالحكايات المرححة لا تلحق بمجتمع إنساني محدد المعالم بل هي تطفو على رسلها من بلد إلى بلد. ولنا أن نقول كذلك إنها ليست محددة التاريخ ذلك أنها نشأت أول ما أنشأ الإنسان نظاما اجتماعيا أيا كان هذا النظام.

بعض الحكايات المرححة قد يخلو من الوقار وقد يتعرض لشخصيات لها قدسيته ولأمور حسية قد تصنف أنها خادشة للحياء إلا أنها كانت تردد في المجتمعات الرجالية والنسائية بكل

حسية مثال على ذلك:

توفي رجل في البر ولم يكن من بين المجموعة من يعرف كيفية الصلاة على الميت فتطوع أحدهم ثم كبر وقال: يا الله هذا ريال طيب ولو هو ضيفي جان ذبحت له ذبيحة الحين هو ياك وانت ابخص فيه، يا الله دفنوه.

مثال آخر:

غرقت سفينة فصاح أفريقي ينادي ربه وهو يقول: يا مارونغو وقال الفارسي: ياخذنا فقال الكويتي: يا الله يالي ضيع الناس اسمك.

بعض الحكايات المرححة حكايات سياسية تشير إلى الحكام وعلاقتهم بالرعية مثال على ذلك حكاية الحاكم الحكيم.

تقول الحكاية:

كان هناك حاكم محبوب مطاع من شعبه وفي يوم تصيب المدينة موجة من الجفاف تهلك بسببها الحيوانات والنباتات فيجتمع الناس ويبدون للحاكم رغبتهم في حفر البئر الذي ردم في عهد أجداده يرفض الحاكم لأن كل من يشرب من ذلك البئر يفقد عقله. لا يسمع الناس كلام الحاكم فيخرجون ومعهم أولاده وأهله ويشربون من ماء ذلك البئر فيفقدون عقولهم ويبقى الحاكم وحيدا. وفي يوم يحيطون القصر وهم يصرخون بالموت للحاكم لأنه مختلف عنهم فيتسلل ليلا ويشرب من ماء البئر ويصبح مثلهم فيحملونه على الأعناق وهم يصيحون عاش الحاكم.

انتشر أيضا نوع آخر من الحكايات المرححة وهي الحكايات المستمدة من كتب التراث العربي حيث إن بعضها يروى عن هارون الرشيد وأبي نواس.

وهناك نوع آخر من الحكايات المرححة في الكويت وهي الحكايات التي تنسب لشخصيات معينة كانت تتمتع بقدر بسيط من الفطنة والذكاء مثل شخصية عائشة البوعايشة وشخصية احمدل وهي قريبة من شخصية جحا في التراث الشرقي نذكر منها مثالا:

احمدل شاب كان أبعد ما يكون عن الرزانة والاعتزان وفي يوم طلبت منه أمه أن يكون ثقيلًا ومتزنا وخاصة في حضرة الضيوف والغرباء. وفي يوم زارهم بعض الضيوف وجاء احمدل لاستقبالهم وهو يحمل على رأسه رحي فسأله أمه لم فعلت ذلك؟ فقال: حتى أصبح ثقيلًا.

بقي أن نقول إنه من الحقائق الثابتة أن مثل هذه الحكايات تزدهر عادة في أواخر كل حضارة حين تسرع إلى الأفول وتظهر تباشير عهد جديد فيجد الناس الشجاعة الكافية للتندر والتفكه بما ومن مضى ولا يمكن أن نطبق ذلك تطبيقا تاما على الوضع في الكويت فنحن مازلنا نعيش امتدادا تاريخيا لبدايات هذه الدولة وكل ما حدث من تطورات وما صاحبها من تغيرات حدث بشكل عادي وطبيعي، الثقافة الشعبية تراجعت لتفسح المجال للثقافة الحديثة المتنوعة وحاملو هذه الثقافة الشعبية تخففوا منها ليلحقوا بالركب.



# أهمية الحكايات الشعبية

د. أحمد أحمد

يسرني ويشرفني أن أضع بين يدي القارئ الكريم هذه المختارات من (أساطير، وقصص، وحكايا) قمت باختيارها وترجمتها من كتاب: «أساطير وحكايات شرقية» إعداد ثلة من الباحثين السوفيات (سابقا) وهم: «الدكتور جليلي جليل، والدكتور أوردخان جليل والباحثة زين جليل». ثمة دوافع عدة، دفعتني للقيام بترجمة هذه المختارات وعلى رأسها يأتي: إعجابي بالكتاب أنف الذكر الذي صدر عام ١٩٨٩ فمنذ أن وقع في يدي انشغلت بقراءته.

وحكايا، ففيها حكايات وقصص منسوجة على لسان الحيوان كما في قصص «كليلة ودمنة» تجمع حكمة ولها يصلح للحكماء وعامة الناس، صغارا وكبارا، فكل يجد فيها بغيته.

وفي رأيي أن هذه الحكايات الرمزية - التي يتمثل أبطالها في كائنات غير بشرية تعد من أكثر الحكايات التي تشوق الأطفال الصغار، وتغذي مخيلتهم وتثيرها، فهي تحمل الطفل على اليقظة والانتباه، وهي نوع من الأدب له جمال وفيه متعة ويشغف به الصغار، وما من شك في أن الحكاية أو القصة وسيلة تربوية ناجحة لغرس ما يريده المجتمع في الطفل، ولتنمية قدراته ومواهبه، ولبناء شخصيته بناء متوازنا، فهي تنمي خياله وتهذب وجدانه وترهف حسه، وتعوّده حسن الاستماع ودقة الفهم، وتدفعه إلى القراءة والإطلاع.

ولا تكاد نبحت اليوم في أدب أمة إلا نجدنا قد ابتدعت الأساطير على ألسنة البهايم، وكما نعلم أن الأساطير تعود بنا إلى الزمن الذي كان فيه العالم قفيا، وخيال الناس منتعشا حيا، وهناك من يرى: (إن حكايات الحيوان هي بداية الأساطير وأنها أكثر قدما وبدائية منها، إذ أنها كانت وعاء لشرح وتقديم الأفكار والمعتقدات أي أن أكثر هذه المعتقدات كان يتجسد في شكل حيوانات وطيور..). وتأتي أهمية كتاب «أساطير وحكايات شرقية» من أنه كتاب جمع فيه معدوه الحكايات الشعبية الكردية، ودونوها، فكانت الحكايات مثل أولادهم يسمعونها من هنا وهناك، ويلمون شتاتها بحنو الآباء من أفواه النساء والرجال المسنين

فكم أمتعني بل سحرني بما يحتويه من أساطير وحكايات شعبية (كردية وشرقية) ذكرتني بأيام طفولتي وحكايا الجد والجدة حين كنا نتحلق الموقد في ليالي الشتاء الطويلة، والدافع الثاني: هو يقيني بجدوى هذه الحكايات وأهميتها فهي تعتبر من أهم مصادر الأدب الشعبي، لذلك فهي معلم جذاب يأخذ عنه الصغار والكبار كثيرا من ضروب الثقافة والأدب، ويكسبون منه خبرات حيوية طريفة، لأنها تتضمن عظات وحكما خالدة فضلا عن أنها غالبا ما تكون ذات أهداف تربوية وأخلاقية... وسياسية في بعض الأحيان، ولعل أشهرها لدى قراء العربية حكايات «ألف ليلة وليلة». وقصص «كليلة ودمنة» التي ترجمها عن الأدب الفارسي الأديب الكبير عبدالله بن المقفع.

والعامل الثالث هو أن الحكايات الشعبية هي تراث الشعوب تحمل طابع بيئتهم وملامحهم، فتنتقل من مكان إلى مكان ومن لغة إلى أخرى بل لعلها تبتدع عند شعب وفي لغة، ويبتدع في الوقت ذاته ما يماثلها عند شعب آخر، وفي لغة أخرى بينهما من الاختلاف والابتعاد والتفاوت قدر كبير، ولكن ليس بينهما في التعبير عما هو إنساني شيء من الاختلاف..

تلك هي الحكاية الشعبية إبداع الشعب، وصورة وجدانه، وملح من ملامح حياته تنعكس فيها همومه وتجاربه ومشكلاته لتعبر عما هو إنساني بعيد في إنسانيته، عميق في دلالاته، شامل في تعبيره، متجدد في قيمته. لقد تنوعت هذه المختارات التي ترجمتها من بين أساطير وقصص

الإدهاش المباشر، وهل ثمة ما يدهش  
الطفل أكثر من أن يتكلم الحيوان أو  
يحاور أسد ثعلبا أو تعيش البهائم كما  
يعيش الإنسان؟!

وينبغي على قارئ هذه المختارات أن  
يديم النظر فيما يقرأ من غير ضجر،  
ويلتمس جواهر معانيه، ويفتش عن  
أهدافه ومرامييه، ولا يظن أن نتيجة  
الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة  
حيوان لآخر فينصرف عن الغرض  
المقصود.

وكما أن «كليلة ودمنة» تعتبر من  
الأحجار الكبيرة والأساسية التي حرك  
بها ابن المقفع البحيرة القصصية العربية  
والعالمية، كذلك هذه المختارات التي  
أقدمها لك فهي لا تقل عن «كليلة ودمنة»  
روعة ولا غاية، إنها من أعظم التحف  
الخالدة في ذاكرة شعبي وقيل: «إذا أردت  
أن تفهم شعبا ما فعليك أن تقرأ حكاياته  
الشعبية».

وفي الختام أود أن أشير إلى أنني قد  
أجريت تعديلا طفيفا على العنوان الأصلي  
للكتاب لأنني رأيت في العنوان الذي  
اخترته للمجموعة شمولية أكثر.

وهذه المجموعة من المختارات تعتبر  
الجزء الأول، وفي نيتي أن أنجز الجزء  
الثاني أيضا لأن الكتاب الأصلي الذي  
اخترت منه هذه الأساطير والحكايا  
ضخم تبلغ صفحاته أكثر من ٦٠٠  
صفحة، وفي رأيي أن هذه المختارات  
تصلح لأن تطبع على شكل سلسلة  
للأطفال والناشئين، كما أنها صالحة  
لل كبار أيضا، فأمل أن تحظى برضى  
قرائنا الأعزاء، وتحقق لهم كثيرا من  
المتعة ومزيدا من الفائدة.

في قرانا وحواسرنا. ويرغبون في تعهدا  
ورعايتها، بعد أن بذلوا لها من وقتهم  
الثمين ومن اهتمامهم الشيء الكثير، غير  
راغبين في جزاء، أو باحثين عن كسب،  
وإنما كان دافعهم لذلك هو انقاذ تلك  
الأساطير والحكايات من الانقراض  
والموت لتظل تراثا أصيلا لشعبنا، فنحن  
نعلم أن وسائل الاتصال الحديثة من  
«إذاعة وتلفزيون وسينما».. قد أبعدت  
الناس عن الاستماع الى هذه الحكايا، ولم  
يبق إلا العجائز والشييوخ الذين  
يحفظونها فإن ماتوا ماتت معهم هذه  
الثروة الشعبية الدفينة. لذلك فالف شكر  
لهؤلاء الباحثين «معي هذا الكتاب»،  
وبوركت جهودهم الكريمة..

وكذلك أتوجه بالشكر الجزيل للأخ  
الأستاذ محمد نوري خورشيد على  
تفضله بمراجعة وتدقيق هذا العمل وكما  
أوجه شكري وامتناني للصديق الدكتور  
عبدالمجيد شيخو الذي تفضل بمقارنة  
العديد من القصص المترجمة مع  
النصوص الأصلية، وإني لأرجو  
للقارئ العزيز أن يسعد بصحبة كُتَّاب  
حكايات وأساطير مثلما سعدت  
بصحبتهم، وأن يسر كما سررت  
بحكاياتهم، وإني على يقين من أنه سيجد  
فيها بعد ذلك أكثر مما وجدت.

ففي هذه الحكايات التي اخترتها المتعة  
والفائدة معا، وفيها تنكشف الطبائع  
الإنسانية بجوانبها الإيجابية والسلبية،  
الخيرة والشريرة، وفي الحقيقة إن  
استخدام الحيوان في حكايات الأطفال  
يعد أسلوبا رائعا، وسيبقى العالم مبهورا  
وهو يستخدمه خاصة في مخاطبة  
الصغار لا بهدف ترميزي، بل بهدف

# ثلاث حكايات شعبية

ترجمة : د. أحمد أحمد

بلدك وازرع بذور القرع.

عمل الرجل الفقير بنصيحة «بهلول»  
ووزرع بذور القرع، وانتظر إلى أن حان  
موعد جني المحصول، فجنى غلالاً وفيرة،  
باعها وأصبح إنساناً ثرياً، ولكنه ما لبث  
أن بطر وتملكه الغرور، وفي العام التالي  
توجه إلى بهلول وهو يجر ثوب الزهو  
والخيلاء وحين صار عنده أخذ يسأله  
هازئاً:

— هيا يا بهلول شغل دماغك وقل لي:  
ماذا أزرع هذا العام؟

استاء بهلول من تبجح هذا المغرور  
ولكنه بلع غيظه وقال له:

— ازرع الثوم في هذا العام.

زرع الرجل المغرور الثوم، وفي الخريف  
جنى محصولاً جيداً، ومن ثم عرض الثوم  
للشمس ليجف، ولكن هطلت الأمطار  
بغزارة، وأفسدت الثوم، فالحقت بالمغرور  
خسارة كبيرة، فعاد كما كان فقيراً معدماً،

## بهلول الحكيم والفقير

يحكى أن «بهلول» كان رجلاً صالحاً  
وحكيماً عاش في غابر الدهر في بلد ما فوق  
البسيطة وذاعت عنه الأخبار الطيبة في كل  
أرجاء المعمورة إلى أن بلغت مسامع رجل  
فقير معدم، رغب هذا الفقير أن يذهب إلى  
«بهلول» ليراه ويسأله نصيحة تفيده في  
دنياه وآخرته. وهكذا مضى الرجل الفقير  
إلى أن لقي بهلول الحكيم فسلم عليه  
وسأله متوسلاً:

— أخي «بهلول» أرجوك أن تدلني على  
طريقة أحسن بها أحوالي البائسة فإنني مذ  
خلقت أعمل وأشقى ومع ذلك فحالي هي  
هي لا أكاد أحصل على لقمتي إلا بشق  
النفس.

أجابه بهلول: لا تتعجل يا هذا! سأدلك  
على طريقة تصلح بها أحوالك، اذهب إلى



أجابته زوجته مستغربة: عن أي لحم  
تتحدث يا زوجي؟ فأنا لم أر أي حمال  
أحضر لحما؟

— هاها.. إذا فعلها الحمال «بهلول»  
وضحك علي. ولكن سوف أعرف كيف  
أسوي حسابي معه.

وفي صبيحة اليوم التالي صادف التاجر  
بهلول في الشارع فاستوقفه وقال له معاتباً:

— لم أكن أعرف بأنك محتال كذاب، إن  
كنت بحاجة إلى اللحم فلماذا لم تخبرني،  
كنت اشتريت لك أيضاً، فإن ما فعلته معي  
لا يقدم عليه إلا المحتالون والسفلة.

رد «بهلول»: مثلاً أيها التاجر، فأنا  
لست كما تقول، فإنني لم آخذ لحماً، وإنما  
أوصلته إلى بيتك الدائم كما أوصيتني، وإذا  
لم تصدق كلامي فاتبعني إلى حيث بيتك  
الدائم لترى لحماً بأم عينك.

لحق التاجر بهلول واتجها إلى المقبرة،  
فتح لهما باب قبر بإذن الله فولجاه، فرأيا  
اللحم فوق الطاولة لم ينقص منه شيء،  
حينئذ التفت بهلول إلى التاجر وقال له:

— أليس هذا هو لحماً؟

— بلى، إنه هو، ولكن لم أتيت به إلى هنا؟  
— لأن هذا هو بيتك الدائم، وأنت الذي  
طلبت مني أن أوصل اللحم إليه، أليس  
كذلك؟

— بلى.

— إذن اعلم يا هذا! إن البيت الدائم لكل  
أمرئ هو القبر، وما منزله في الدنيا إلا  
مؤقت وزائل، «فاعمل لآخرتك ولا تنسَ  
نصيبيك من الدنيا».

## القاضي «بهلول»

يروى أن ذات يوم كان بائع جوال

مما اضطره إلى الذهاب إلى «بهلول» مرة  
أخرى، وحين وافاه أخبره بما أصابه، فقال  
له بهلول:

— هذا هو جزاء البطر والغرور، هيا  
اغرب عن وجهي، ولا أريد أن أراك ثانية.  
خرج الفقير من عند بهلول نادماً ولكن  
أنى ينفع الندم بعد فوات الأوان!!

## الحمال «بهلول»

رأى الحمال «بهلول» ذات يوم في  
السوق تاجراً ثرياً اشترى لحماً وأخذ ينظر  
حوله يبحث عن حمال يحمل عنه اللحم إلى  
منزله، وحين لمح ناداه وسأله:

— هل تعمل حمالاً؟

— نعم

— أبوسعك أن تحمل هذا اللحم إلى بيتي؟

— ولم لا، ولكن هل تريد أن أوصله إلى

بيتك المؤقت أم إلى بيتك الدائم؟

— طبعاً إلى بيتي الدائم!.. وبالنسبة هل

تعرف أين بيتي؟

— نعم أعرف.

— حسناً رافقتك السلامة.

مضى الحمال «بهلول» باللحم متوجهاً  
إلى المقبرة، ولما وافاه وقف عند قبر فتح له  
بابه بإذن الله فدخل إليه فبدا له كبيت  
مضيء، وضع اللحم على طاولة أبصرها  
أمامه، ثم خرج من القبر الذي عاد كما كان.  
وفي المساء حين رجع التاجر إلى بيته قال  
لزوجته: هاتي الطعام، يا زوجتي، إنني  
جائع جداً.

خلال لحظات قليلة كانت المائدة جاهزة  
أمامه، لكنه لم ير عليها اللحم، لذا صرخ  
غاضباً: لم لم تطبخي اللحم الذي أرسلته  
مع الحمال؟

وحين فاحت رائحة الأسماك المشوية اللذيذة، أثارَت شهية المرأة التي كانت حاملا في الشهر الأخير، وبسبب حيائها لم تستطع أن تعلن عن شهيتها، وتطلب من الرجل قليلا من السمك المشوي، وكان الرجل المنحوس بدوره يبلع ريقه أمام الأرغفة الساخنة، وكان يتمنى أن تعطيه المرأة رغيفا شهيا.

انتهى الرجل من شي الأسماك، لفها، وقام من عند المرأة متجها إلى صاحب الحصان الذي كان ينتظره خارج الدار، وما أن خطا بضع خطوات حتى سمع صراخ المرأة الحبل وراة، فالتفت إليها، فإذا بها قد أجهضت، وفي التو عاد زوج المرأة من العمل، ولما رأى امرأته على تلك الحالة، وأدرك منها، بأن الرجل المنحوس هو سبب إجهاضها أسرع إليه وأمسك بخنقه، وجعل يشبعه صفعا ولطما وهو يصرخ فيه:

— أيها النذل، لن تقلت من قبضتي، أنت سبب ما جرى لزوجتي، سأزجك إلى الحاكم ليقبض لي منك، حينئذ نادى صاحب الحصان إلى زوج المرأة:

— هيا يا أخي لنمض به معا إلى الحاكم، فأنا لي حق عليه أيضا.

توجه الرجال الثلاثة إلى المدينة، وحين وصلوا إليها، توقفوا عند جامع لأخذ قسط من الراحة، لحظتها فكر الرجل المنحوس المكثف بطريقه للهروب، ووضع حد لعذابه، فخطر على باله أن يصعد إلى المئذنة، ويلقي بنفسه من فوقها، وما لبث أن غافل الرجلين وحرر نفسه من القيد، مطلقا ساقيه للريح صوب درج المئذنة، وللحظات ارتقى ذروتها، أغمض عينيه، وقذف بجسمه إلى الأرض، فسقط على

يتوجه بحصانه الذي حملَه بضاعته من البلور الى سوق المدينة، وحدث أنه في الطريق أفلت منه حصانه وأخذ يعدو سريعا، وحين أبصر البائع رجلا أمامه صاح إليه راجيا أن يساعده على الإمساك بالحصان، ولكن الرجل حين أخفق في ذلك، رمى إليه بعضا كانت في يده بقصد إيقافه، ومن سوء حظه أن عصاه أصابت إحدى عيني الحصان وأعمته، ولما تمكن البائع أخيرا من الإمساك بحصانه، ورأى الدم ينزف من عينه، استشاط غضبا، ودنا من الرجل ممسكا بتلابيبه يهزها صارخا فيه:

— ماذا فعلت أيها الأحمق؟ لقد أعميت حصاني.

أجابه الرجل متوسلا: أرجوك دعني يا أخي فأنا لم أقصد إيذاء حصانك، ولكنه قضاء الله، فلا ذنب لي لما حدث له!

ازداد غضب صاحب الحصان وصرخ فيه مزجرا: لقد أعميت حصاني، وتقول ليس لك ذنب أيها المغفل؟ سأأسوقك إلى الحاكم ليأخذ لي حقي منك.

ارتجف الرجل خوفا، وحدث نفسه: «ما هذه البلية التي وقعت فيها، إن سلمني صاحب الحصان الى الحاكم سأخسر رأسي لا محالة».

كتّف صاحب الحصان الرجل المسكين وقاده أمامه، إلى أن بلغا قرية صغيرة، وقفا عند منزل، أبصرا فيه امرأة تخبز على الصاج، أخرج صاحب الحصان أسماكا من الخرج أعطاهما للرجل المنحوس وقال له: اذهب واشو هذه الأسماك عند تلك المرأة لنأكلها في الطريق فما زال دربنا طويلا.

أخذ الرجل الأسماك وتوجه بها إلى المرأة، استأذنها، فسمحت له بشي الأسماك

وبعدها طلب منهم القاضي «بهلول» أن يدلوا بدعائهم.

بدأ صاحب الحصان الكلام قائلاً:

— أطل الله عمر مولانا الحاكم، هذا الرجل المكتف المائل أمام محكمكم العادلة، أعمى عين حصاني، فالتمس من عدالتكم أن تأخذوا لي حقي منه.

التقت «بهلول» إلى الرجل المكتف وسأله:

— هل لديك اعتراض على التهمة التي يوجهها إليك صاحب الحصان؟  
أجاب المتهم:

— أدامك الله سيدي الحاكم، قسما لم أقصد إعماء حصانه إنه القضاء والقدر ياسيدي. وبعد أن روى المتهم القصة مفصلة قرر القاضي بهلول ما يلي:

— ليؤخذ الحصان إلى المسلخ، ويذبح ويسلخ، ثم يقسم جلده إلى نصفين متساويين فيبيع المتهم النصف الأول ثم النصف الثاني، وإذا كان ثمن أحد الشطرين أقل من الشطر الآخر يضيف عليه من ماله حتى يتساويا، فيعطي بالمبلغ لصاحب الحصان.

إذ ذاك صاح صاحب الحصان: أتوسل إليك يا سيدي أن تترك لي حصاني حيا فهو لا يزال قويا وأنا بحاجة إلى خدماته، وأما عن حقي فإنني متنازل عنه.

أجابه القاضي «بهلول»: إذا ادفع للمتهم ليرة ذهبية، وإلا سأرج بك في السجن.

ناول صاحب الحصان القاضي ليرة ذهبية وانصرف وجلا.

ثم أمر القاضي زوج المرأة ليقول دعواه فقال:

— مولاي الحاكم، إن هذا الرجل الموجود في قفص الاتهام، تسبب في إجهاض

رأس الإمام الذي كان يصلي، فأرداه قتيلا، ولما رآه ابن الشيخ قبض عليه وجعل يوسعه شتما وضربا ويزعق فيه:

— لقد قتلت أبي أيها المجرم، لن تنجو مني، سأشرب من دمك، وسأسلمك للحاكم.

رد عليه الرجل المنحوس متضرعا: قسما لم أعمد قتل أبيك - يا عزيزي - وإنما كان قصدي أن أنتحر وأتخلص من عذاباتي.

لم يعر ابن الشيخ كلام المنحوس وتضرعه اهتماما، وإنما أقدم على تكتيفه، وهكذا اقتيد الرجل المسكين إلى الحاكم الظالم، وبينما كان الرجال الثلاثة يقودونه أبصرهم «بهلول الحكيم» فأشفق على الرجل المكتف، وأسرع إلى قصر الحاكم قبلهم، ولما رأى الحاكم مرتبعا على عرشه ابتدره راجيا:

— مولاي أرجو أن تأذن لي بالجلوس مكانك لفترة قصيرة، سأرمي بعضاي إلى السقف ستعلق به، فما أن تسقط سأخلي لك مكانك حالا.

سمح له الحاكم بالجلوس على كرسيه، فتربع عليه «بهلول» وسرعان ما رمى بعضاه صوب السقف فالتصقت به، تعجب السلطان والحضور مما رأوا، وأخذوا يراقبون «بهلول» ماذا سيفعل؟ وكيف سيحكم؟ والعصا متى ستقع؟

وما هي إلا لحظات حتى تنهاى إلى أسماعهم وقع خطوات وضجيج، فأمرهم «بهلول» بأن يفسحوا مجالا للقادمين، بالدخول لينظر في قضاياهم، وسرعان ما ولج باب القاعة الرجل المكتف وخلفه الرجال الثلاثة يدفعونه أمامهم، وحين رأوا الحاكم طائا هاماتهم يحيونه،

زوجتي.

سأل القاضي المتهم:

- ماذا تقول فيما يتهمك به زوج المرأة؟

أجاب المتهم:

- أقسم إنني براء ياسيدي، وما جرى لزوجة هذا الرجل قضاء وليس لي فيه أي يد.

ثم حكى المتهم للقاضي الحكاية بالتفصيل، فالتفت القاضي «بهلول» إلى زوج المرأة وأمره قائلا:

- دع - يا هذا - زوجتك للمتهم حتى تحمل منه وتلد، وبعدها يعيدها إليك.

اسود وجه زوج المرأة غيظا ورد مهتاجا:

- ماذا تقول ياسيدي القاضي؟ وكيف تريدني أن أرضى بهذا الحكم، فأرجو أن تعفيني منه، انني أسقط حقي.

أجابه القاضي:

حسنا، إذا هات ليرة ذهبية للمتهم، وإلا سألقي بك في الزنزانة.

ناول زوج المرأة القاضي ليرة ذهبية، وانطلق من القاعة مسرعا خائبا.

وأخيرا طلب القاضي من ابن الشيخ ليتكلم، فقال والدموع على وجنتيه:

- سيدي القاضي، إن هذا الرجل المقيد مجرم، لقد قتل أبي الشيخ - رحمه الله - فأرجو أن تقتص لي منه.

سأل القاضي المتهم:

- هل صحيح قتلت الإمام والد هذا الشاب؟

أجاب المتهم: أه يامولاي، وهل وجهي سحنة مجرم، فأنا لا أقدم على ذبح دجاجة،

وكل ما في الأمر أنني ألقيت بنفسي من فوق المئذنة لأنتحر، ولكن لسوء حظي أنني وقعت فوق رأس الإمام وهو يصلي فمات،

فأي ذنب لي فيما حدث؟

ولما استمع «بهلول» إلى إفادتهما أمرهما بقوله:

- اذهب أيها المتهم، وصل في المكان الذي كان يصلي فيه الإمام، وأما أنت أيها الشاب فهيا واصعد الى المئذنة، وارم بنفسك من فوقها على رأس المتهم.

صرخ ابن الشيخ مذعورا:

- أرجو أن تعفيني من هذا الحكم ياسيدي. لأنني قد لا أسقط فوق رأس المتهم، فأتحطم وأموت، وإنني أتنازل عن دم أبي.

رد القاضي بحزم:

- إذا عليك بليرة ذهبية والا..

أعطاه ابن الشيخ ليرة ذهبية وانصرف مرتجفا، فأمسك القاضي «بهلول» بالليرات الذهبية الثلاث ومدها إلى المتهم وقال له:

- هاك أيها المتهم الليرات الذهبية، ولكن إياك أن تورط نفسك مرة أخرى مع الأناذل والسفلة.

شكر المتهم القاضي «بهلول الحكيم» وتمنى له العافية والعمر المديد، ومن ثم مضى في حال سبيله غانما سالما.

وأما «بهلول» فترك للحاكم الكرسي، بعد أن سقطت عصاه من السقف فاقترب منها وأمسك بها ثم أشار إلى الحاكم:

- تفضل يامولاي الحاكم، وتربع على عرشك.

ابتدره السلطان سائلا:

- كيف حكمت بين هؤلاء الرجال الذين جاؤوك - يا بهلول -؟

أجابه «بهلول» وهو يضع كفه على صدره:

- حكمت بينهم بضميري يا مولاي!



الريح عند

# وليد الرجيب

تهزّها الاشجار

نجم الدين سمّان

بعد ثلاث مجموعات قصصية ورواية «بدريّة» يُطلّ علينا القاص الكويتي وليد الرجيب من شرفة القصّ الجميل بمجموعته القصصية الرابعة «الريح تهزّها الأشجار» الصادرة عن دار النهج الجديد للنشر والتوزيع.

ولعل المفارقة الدلالية في عنوان هذه المجموعة توحى أن القاص يخوض فضاء التجريب، باختلاف فضاءات قصصه وسيرورتها السردية كما في اختلاف بنائها، دون أن يتنافى ذلك مع «بصمة» القاص الخاصة قبيل الشروع في نصّه وفيما بعد خروجه من نصّه، وقد صار إلينا مساحة تواصل على بياض الورق.

تفرض عليّ المجموعة بعد التلقي أن أتلّس عدة مسارات فيها،

## أولها: قصة التفاصيل

كانما القاص يتهياً لرصد موقف يبدو الأبيض فيه أبيض والأسود أسود، تاركا لنا أن نحار في البحث عن الظلال، عن تدرجات الألوان، تداخلها، وانزياحاتها..

تتمتع قصة الموقف - مهما كان كاتبها - بسيرورة أفقية، ويلجأ كتاب هذا النوع من القصص - رغم أنها عند وليد الرجب قصة مفردة - إما إلى المشهدية للنهوض بالبناء القصصي من أفقيته راسمين حوله دوائر بانورامية متداخلة، أو يلجؤون إلى التقطيع والعناوين الفرعية، أو يستخدمون الرجوع إلى الخلف «الFLASH باك» وغير ذلك من الأساليب المضافة على البناء القصصي من خارجه.. وكل هذه إشكاليات وقعت قصة السبعينات السورية في حبالها، وقد كنت أحد المتخبطين..

إن قصة الموقف هذه - رغم مضمونها، رغم القيم التي تزرع - انما تنبثق من خارج بنيتها، من خارج نصها.. والمحير لي حتى الآن أن خاتمة هذا النوع من القصص تكاد تتشابه.. ولذلك يلجأ القاص وليد الرجب في قصته اليتيمة تلك إلى تلك الخاتمة:

«أطلقت باخرة بوقها فاضطربت طيور النورس وطارَت متفرقة، ثم عادت مرة أخرى بأجنحتها البيضاء كالأشعة» وعودا إلى فاتحة القصة أيضا، نجدها هنا أن لغة مختلفة، وجملا مختلفة عما في السياق من عيانية ومن حوارات واقعية متوافقة مع منطوق شخصياتها «عمال المرفأ» ومن كاميرا ترصد المشهد الدائر كما هو، دون تدخل فيه سوى إدارة حركته الأفقية على الورق.

## وثالثها: قصة البناء

لست مغاليا إذا قلت إن «ديك» وليد الرجب، يتربّع صباحات هذه المجموعة...

كما في قصص «دسم البحر - دموع وزغاريد، رغم عنوانها التقليدي، فبينما لا تحتمل «دسم البحر» تفصيلا إضافيا آخر، ولا تحتمل أي تلخيص أو اجتزاء، نراها تمشي على صراط بنيتها، تلتقط ذاك التفصيل اليومي المعتاد «الخروج إلى البحر صباحا للسباحة» لتجيء لحظة التنوير، حين يصبح السباح جزءا من البحر ممتاهيا فيه، بينما البحر فيه كينونة حيّة.. «وايد دسم في البحر» هكذا يعلن البحر على لسان السباح بعد أن يتمخط، يعلن صرخته البسيطة إزاء ما يُلَوِّث شفافية زرقته.

وكذلك ينساب السرد في «دموع وزغاريد» بلغة بيضاء، كأنما الطفل الكامن في وليد الرجب قد كتبها، إلى أن تجيء لحظة الكشف، فيتجلّى العنف الممارس على الجسد الطفلي ساعة الختان، فتتكشف المفارقة.

يمكن لقصة «روائح» ان تنضم أيضا إلى هذا المسار، رغم أن خطاها مثقلة ببنية ذهنية سابقة على الحالة، كأنها قد أعدت ليتلبسها حشد من التفاصيل اليومية، التي كان ليعضاها أن يدل ويدل على الكل، فيترك للحظة التنوير الغائبة أن تفتح مدار بنائيتها المغلق، كما تلمسناها في القصتين السابقتين.

## وثانيها: قصة المشهد / الموقف

التي تتوافر في قصة «الدم الجاف» جاملة معها ظلال تجارب قصصية سابقة لوليد الرجب.

لاحظوا معي في فاتحة القصة، تلك المشهدية التي يبدؤها القاص: «سقط الطير من السماء وأهن القوى، وظلّ يفتح منقاره دون صوت.. كانت الشمس حارقة».

القصة.

«وعندها فكرت بالذهاب إلى المخفر لأغير شهادتي ضد العتال أعرف أنني قد استفضت في هذه القصة بالذات، وذلك لأنها تكشف أكثر من غيرها عن أدوات القاص الفاضحة، وعن متانة بنائيتها، وعن لغته الخاصة به.

أما رابعها فهي: قصة المناخ الشعري. وتمثلها المتتالية القصصية المعنونة بـ «ذاتان وحب» وبكل حب.. فقد شعرت أن وليد رجب آخر قد كتب هذه المتتاليات، بعد أو قبل أن يجترح قصة «الديك».

قبل أو بعد أن يكثف التفاصيل في «دسم البحر — دموع وزغاريد» فمثلاً تقضي بنا بنائية الجملة وسياقاتها في «تك... تك» المتتالية الرابعة من هذه القصة إلى شيء آخر: «نحن لا نتلاقى / بل نتقاطع / مخترقين بعضنا بعضاً.. مزرعة بالتوتر وانتهاك القمر من نافذتي / دون استئذان إلى سريري...».

إنها تقضي بنا إلى فضاء شعري، وليس إلى بنية سردية، ليس إلى سياق قصصي. وحتى لا ندخل في جدل استفادة القصة من الأجناس الأدبية الأخرى، وكذلك الفنون «السينما — الفن التشكيلي — الموسيقى... الخ». سوف أبدي رأيي المتواضع في أن «الحكي» هو «القص» ذاته، أما كل ما عدا ذلك فهو مشروع أيضاً، طالما أن القاص يجرب ويقترب الإشكالات كلها، ومنها «القصص التلغرافية» التي ضمّتها المجموعة، وهي تأتي بين مسارات المجموعة..

### خامستها: قصة اللقطة

تعيدني قصص وليد الرجب التلغرافية تلك إلى قصة السبعينات في سورية، مرغما

حيث ينجح القاص في الإمساك باللمحة القصصية في بنائية لا تُضيرُها تلك العناوين الفرعية، ولا ذاك التقطيع، ولكنها تراكمُ السرد باتجاه لحظة التحول، ومن ثم باتجاه لحظة التنوير.

«أنا أكره الديوك» هكذا يعلن بطل القصة منذ البداية، ولكن هذه الجملة القطعية لا تنفي أن البطل مسكون بها.. هاجساً، ومساحة نفسية، ووقائع عمر انساني. إن التماهي بين البطل ودجاجات القن، بين القن بديكه الواحد الوحيد وبين المجتمع بديكته، هو ما برع القاص في الإمساك به بنية ودلالة.

الديوك تتصارع إذا في القن الداخلي لبطل القصة، ذاك الرجل الصغير، الرجل العادي، رجل أزماننا الباهتة / اللاهبة، ذاك النموذج الذي تبلور منذ «أكاكي أككيفتش» في معطف غوغول. ذاك الذي يشبهنا ونشبهه.

لن نبحث في الأسباب التي دفعت بطل القصة إلى الشهادة في المخفر ضد العتال، شهادة زور.. أهو بريق الألوان إذ يسطع من ريش الديك، أم انجذاباً للون عن حدقات الدجاجة المفقوعة في القن..

على هذين الخطين، المتوازيين، المتقاطعين، المتماهين، يضي القاص بنا لنغمس مع رجله الصغير في التجربة.. حيث تتساقط الدجاجات صرعى في القن أمام شراسة الديك، وحيث تتوالى مآذب الديوك وأوبراتها ومراياها اللامعة، حتى لنكاد نحسد ذاك الرجل الصغير على ادراكه لحظة التحول بنفسه، على اقترافه تلك اللحظة وقد وجد في دفاع دجاجة القن الأخيرة المستमित عن نفسها، صورته في مرآة اعماقه..

«دخلت القن، فهرب الديك مذعوراً مني،... أمسكت به، تفحصت جراحه، فوجدته ميتاً لا محالة، فاحضرت سكيناً من المطبخ وذبحته» لتأتي لحظة التنوير في



للمرة الثانية.

فقد شهد ملحق جريدة «الثورة» السورية الثقافي، أولى ولادات هذا النمط في سورية، بعد أن بدأ يظهر في لبنان - المغرب.. الخ لأول وهلة، وأمام مشروعية التجريب، خلنا أن هذا النمط من «القصة» سوف يؤسس لنفسه حضوراً.. ولكنه انكفاً على نفسه، ثم انحسر، دونما تضيق عليه، أما.. لماذا؟!.. فهذا هو السؤال الأهم الذي نعاوده، بعد أن تسلسلت بنية هذا النمط إلى التجارب الشعرية الحديثة، فالتصقت به عبر مئات من المقاطع الشعرية المبنية على لقطة ما.. ثم على مفارقة ما تعقبها، إلى درجة غياب - أي سياق داخلي يربطها، وإلى انقطاع أية وشيجة بما بدأ القاص / الشاعر / المسك بالعدسة / يكتفه بأقل قدر من الكلمات في انتظار مفاجأة أخيرة تكون في أغلب الأحيان منقطعة الدلالة، طلباً لدهاش خارجي لا يتحقق من داخلها.

### حول التجريب آفاقه، مشروعيته

تثير مجموعة وليد الرجيب حقاً هذا التساؤل.. ولأنني أنطوي على قارئ متابع وليس على ناقد - لا قدر الله - سوف أناوش هذه الموضوعات منأوشة الموج لشفاه الشواطيء.. وها أنذا أدخل ملكوت الشعر بهذه الجملة، ولكنني وفاء لطموحي في أن أكون كاتب قصة، سأستبدل تلك العبارة، بهذه.. فأنا وش تلك الموضوعات منأوشة القطط الصغيرة بينما هي تلعب في باحة دارنا قريباً من ظلال أمها.

ما الفرق بين هاتين العبارتين؟! أظن أنه الحد الذي يجعل أي تجريب مشروع في منأى عن الانزلاق نحو الشعر، أو نحو اللقطة الفوتوغرافية.. أو نحو أي

جنس آخر. أنه الفرق في البناء، وليس فقط في تكوين الجملة. أنه الفرق الخفي / الواضح / المتداخل.. بين الأنثى مثلاً وبين الذكر.. بين عصفور وبين غزال أو ديناصور.. الذي فعله مارسيل بروسث «في بحثه عن الزمن الضائع» اجتراحه لبنائية جديدة في الرواية، لقد فتح باب التجريب على مصراعية أمام الرواية الأوروبية ولكنه لم يكتب شعراً، ولا دخل تحت ظلال الشعر مع أننا نكاد نلمسها.. لقد حكى بطريقة مختلفة، كما كانت شهرزاد تحكي بطريقة أخرى، أو كان كافكا أو كان ميلر.. الخ. وايضا فإن شاعرية القاص الايطالي دينو بوتزاتي العميقة تكمن في مجمل بنائيتها، في زاوية التناول، والتداخل، والتحول، والصيرورة. وعودة إلى المجموعة، نجد أن قصصاً مثل «دسم البحر - أو - دموع وزغاريد - أو - الزئبق يرتفع.. وينخفض» تضيء للتجريب طرقاً مختلفة دون وصاية أو ظلال من فضاءات مغايرة كالشعر، واللقطة الفوتوغرافية المعالجة بعد التحميص بمحلول كلور الماء أو غيره طلباً للمفارقة. ولربما سيدهش القاص نفسه حين أعلن اعتقادي بأن قصته «الديك» هي الأنضج في التجريب الذي توخاه.. فهي لا تمتلك بنية تقليدية، أو متداولة، انها تملك بنيتها الخاصة.. وكل قصة تفعل ذلك انما هي جديدة، وتجريبية، وأكثر حداثة من كل تقليعة تجيئنا ثم تمضي، أو نباشرها ثم ننفض عنها.

ولسوف أطوي هذه الصفحات على صياح ديك، مع أنني والحمد لله، لست ديكا من ديوك قصتك، ولا دجاجة من دجاجاتها، ولكني أملك أن أمد لك يدي انساناً، عبر القص المشترك بيننا، لأقول لك: - صباح الخير أيها الحكواتي.



طالب الرفاعي في «أبوعجاج» طال عمرك،

## آلية السرد وفضاءات المكان

أحمد مشول

القصة القصيرة تصنع أحيانا من ذرة الحزن فرحا  
يوازي حاجتنا إليه وتتكشف في لحظة الوجد قدرة  
الذات على اختزال حالتنا، وتتمظهر بالرغائب المفعمة  
بالأسى.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والقاص طالب الرفاعي في «أبو عجاج/ طال عمر» يقارب هذا الحزن/ الفرح، ويبدأ من «أشياء صغيرة» البحث عن دلالة الجسد الملتهب في قطب العلاقة الباردة «أموت وعطر جسدك» ص ٥ و«يده تمتد تقرص فخذها بحب» ص ٥ وتشكل الأشياء الصغيرة «المرأة - السيشوار - الفيديو - صوت المسجل - باقة الورد» ملامح الأشياء في الفضاء الخارجي، حيث يتضاءل في الداخل «صوت الحب والدفع والرغبة والطموح» الخارج/ الآلة، الداخل/ الحب والعلاقة ما بين الداخل والخارج علاقة تضاد بمقدار محاولة الإنسان صناعة الحب، والعلاقة ما بين الداخل والخارج علاقة انسجام بمقدار ولادة الحب بدون عملية قيصريّة، ولذلك ينفصل الداخل عن الخارج عند انفصالهما الطلاق، وتبقى الأشياء الصغيرة تشكل استمراراً لهذا الجحيم اليومي.

يبدأ الفضاء المكاني من غرفة النوم «فتسبح غرفة نومهما بموسيقى عبقة». يمتد هذا الفضاء إلى فضاء الشارع «يتوجه إلى السيارة/ الإشارة حمراء» يعود إلى فضاء غرفة النوم «بجسدها الرباني تقف أمام المرأة».

إذا كان الفضاء الجغرافي هو المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، فإن الفضاء الدلالي يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من

بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام. والفضاء كمنظور في قصة «أشياء صغيرة» يأتي من قدرة القاص طالب الرفاعي على تمثيل العام الحكائي وتوظيف الشخصيات البسيطة في تجسيد ذلك. وتتحدد زاوية الرؤية عند الراوي أو ما يسمى اشكال التبئير بالتقنية المستخدمة لحكي القصة ويسمى السرد موضوعياً عندما يكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث وإنما ليصف الأحداث وصفاً محايداً ولقد تجلّى أسلوب السرد الموضوعي عند القاص طالب الرفاعي، وبمفهوم تودوروف فإن الراوي عندما يكون أكبر من الشخصية الحكائية تكون الرؤية من الخلف وهذا ما أكدته توما تشفسكي في وصفه لهذه العلاقة بالسرد الموضوعي. «أبو سليم» من عمله بعد عشرين سنة ونيف قضاها عاملاً للقهوة والشاي في وزارة التربية، وكان ينتظر زوجته مليحة التي انتظرت كل هذه السنوات، وعندما وصلت مليحة، تم الاستغناء عنه وتبقى العبارة الأكثر حضوراً في ذاكرته المتبعة (الإنسان لا يموت يا أبا سليم) العمل والغربة والانتظار ودائماً تأتي الأوامر لتدمر ما تبقى من إحساس الإنسان بالفرح، الكويت الحلم الدافئ للغرباء في بحثهم عن معادلة التوازن الحياتي ما بين سرطان الإنفاق ومحدودية الدخل، وتأتي الأوامر لتهدم

على جميع انحناءاته وزواياه ثم تقف عارية أمام المرأة وهي تبحث عن رجل يحرر هذا الجسد من رغباته المعلنة، وتأتي دلالة الفضاء لتحديد طبيعة الشخصية وسيكولوجيتها والمستوى الاجتماعي والمفارقة ما بين اتساع الفضاء الخارجي حيث القدرة على التحكم بالأشياء المحيطة (السيارة - الهاتف - أجهزة الحمام الآلية). وضيق الفضاء الداخلي حيث يبحث الجسد المتفجر انوثة عن رجل غير آلي يمنح تفاصيل هذا الجسد مشاعره إحاسيسه ورغباته، المرأة / الآلة، المرأة / الشاشة، المرأة / الجسد.

في قصة «المقابلة» مصطفى أبو نعيم يزور أحد أصدقائه بعد أن أصبح مديراً وعندما تتأكد السكرتيرة بأن مصطفى يعرف المدير وليس له موعد سابق معه، تستقبله في غرفة الانتظار، وينتظر موافقة المدير على الدخول، وخلال ذلك يأتي أحد الأشخاص مما يدل مظهره على الثراء، حيث تستقبله السكرتيرة مبتسمة يدخل غرفة المدير حالا، ويودعه المدير في نهاية الزيارة حتى خارج الغرفة لدى عودته استقبل مصطفى ودعاه لشرب الشاي فرفض.

القاص طالب الرفاعي في قصة «المقابلة» يتمثل حركة التغيرات التي تصيب الشخصية تبعاً لموقعها الاجتماعي وعن علاقة الشخصيات نتيجة لهذه التغيرات، وتأتي فضاءات المكان لتحديد طبيعته (فاجأك هدوء

ما تبقى من الجسد، التبخيس الذي يطارد الشخصية المستلبة حتى آخر أحلامها. تتحدد ملامح الفضاء المكاني من خلال علاقة الشخصية بهذا الفضاء، وقدرة الشخصية على التماهي / الانفصال عن هذا الفضاء «دخلت أحد بيوت عزاب» ويبدأ البحث عن غرفة صغيرة للدلالة عن علاقة فضاء المكان بالشخصية بمستواها الحياتي، فالغرف تكون صغيرة أو كبيرة، قديمة أو جديدة، عالية أو منخفضة تبعاً لمستوى الشخصية وتدرجها الحياتي، وتنتقل الشخصية في قصة (الإنسان لا يموت) إلى فضاء المدرسة ثم إلى فضاء المستوصف، ثم العودة إلى فضاء المدرسة (غرفة الناظر) حيث تأتي الأوامر بالفصل من العمل.

والراوي في قصة (الإنسان لا يموت) يساوي الشخصية الحكائية (الرؤية مع) حيث تكون معرفة الراوي بمقدار معرفة الشخصية الحكائية وبمفهوم توما تشفسكي فإن الرؤية مع أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية تسمى «السرد الذاتي».

في قصة «شاشة» يبدأ فضاء المكان يتكشف من داخل السيارة وشاشة الكمبيوتر ثم ينتقل هذا الفضاء إلى فضاء الغرفة بالفندق وهي تدعك ثديها وتقف مستسلمة في البانيو «صحيفة معدنية ممغطة تأخذ انحناءات ظهرها. وليتها» ص ١٩ تذلكان جسدها تمران

المكان وبرودته) ص ٤٢ العلاقة ما بين برودة المكان وصقيع العلاقات الإنسانية.

وكما اتسع المكان وتعددت فضاءاته كلما زاد من الإحساس بالغربة، والشخصية التي تنوس ما بين قرمزية ماضيها وفداحة اللحظة الحاضرة (سيدك هذا صديقي صديق طفولتي ابن قرיתי... عرف هو كيف يدبّر نفسه) ص ٤٥

ولقد بدأ السرد موضوعيا حيث تتحدد زاوية الرؤية من خلال علاقة الراوي/ الكاتب بالحدث، فالكاتب/ الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية يتماهى بقدرتها على توصيف الأشياء المحيطة.

وتنقسم قصة «زمن أت» إلى مجموعة أصوات، في الصوت الأول يؤكد القاص طالب الرفاعي على حب الإنسان وحب الوطن، وفي الصوت الثاني تأتي المفارقة ما بين حالة أم توصل ابنها إلى المدرسة سيرا على الأقدام، وبين سيارة فخمة يقودها سائق لإيصال طفل سمين إلى المدرسة، وفي عودته للصوت الأول يقول: (خفت عليه ومنه ومثل الأشياء الممنوعة حملته على قلبي وطني لم أشبع من حبه ولم يشبعني هو، بقيت جائعا وظل نائيا بقربي ومحرم على» ص ٧٠.

وفي صوت ثان وبينما كان الطفل السمين يسرق القلم من أحد ادراج الفصل يتدخل مساعد» ويمنعه من السرقة، وعندما يدخل مدرس التاريخ

يطلب من «مساعد» الخروج إلى الملعب بسبب زيارة بعض الضيوف ولأن ملابسه غير ملائمة، وتنتهي القصة بمجموعة الأصوات التي تقول: «وطني سأبقى أعشقك فأنت الزمن الآتي» ص ٧٣ القاص طالب الرفاعي في قصة «زمن أت» يقوم بتقسيم القصة إلى مجموعة اصوات بغية اعطاء دلالة تبيوغرافية أو مقارنة فضاء هذا التشكيل، فالوطن فالقصة باعتباره فضاء دلاليا يتشكل من مجموع الأصوات غير المتجانسة احيانا، وتتحدد زاوية الرؤية والتبئير في القصة من خلال تعدد زوايا الرؤية تبعا لتناوب الأصوات وتداخلها، فالصوت الأول يرتبط بزاوية الرؤية من الخلف، حيث الراوي، الشخصية، بينما تتحدد زاوية الرؤية في الصوت الثاني الراوي = الشخصية، وفي عودته للصوت الأول يعيد أنتاج زاوية الرؤية حيث الراوي، الشخصية وتتعدد فضاءات النص (الوطن - السيارة - المدرسة - الطريق) وذلك تبعا لدلالة هذا الفضاء جغرافيا، بينما تتحدد فضاءات النص دلاليا من خلال الرؤية أو المنظور حيث يشكل الوطن رمز هذا الفضاء وتكشافته، وقد استطاع القاص طالب الرفاعي في «أبو عجاج طال عمر» التقاط مفارقات المكان وتوصيف المشهد السيسولوجي. والبحث عن مغزى ومضامين هذا المشهد في البناء المجتمعي.



في أعمال ماريو فارغاس إيوسا:

## الفرد بوصفه ضحية اجتماع متعفن

---

بقلم خليل صويلح

---

ولد ماريو فارغاس إيوسا عام ١٩٣٦ في البيرو، وعاش طفولة مضطربة في إحدى المدن الصغيرة، ثم انتقل مع أسرته إلى ليما العاصمة، ودرس في جامعتها وحصل على الاجازة في الآداب من كلية الفنون الحرة. ثم حصل على منحة لمواصلة دراساته في مدريد باسبانيا ونال شهادة الدكتوراة في الفلسفة والآداب.

هذه من منطلق تأثره بقصص الفروسية التي انتشرت في اسبانيا في أواخر العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة، لأن كتاب أدب الفروسية كانوا يقصون ما يرونه، وما يعتقدون فيه وما يحسون به.

وكان وصفهم للعالم وتمثيلهم له، على عكس ما كان يحدث في الأنواع الأدبية الأخرى، أي أنهم كانوا يريدون أن يضمنوا قصصهم الحقيقة برمتها.

وهكذا فإننا نجد أكثر من مستوى للواقع في أعمال فارغاس ايوسا ابتداء من المستوى الحسي مروراً بالأسطوري والحلم والمستوى الميتافيزيقي إلى المستوى الصوفي الذي يجعل من الإنسان ضمير الكون كله.

واستطاع ماريو فارغاس ايوسا، بموهبته الفذة، أن يستخدم بعض هذه المستويات بمهارة واقتدار في محاولة منه للوصول إلى الهدف الذي يبتغيه، وهو الرواية الشاملة.

وقد تطلب منه ذلك اللجوء إلى أنواع معينة من التكنولوجيا مثل البناء الباروكي المحمل بالمفاهيم والمجازات والتناسق النغمي وتثوير المعجم اللغوي وغير ذلك من تقنيات.

إن الموضوع الرئيسي، الذي يمثل العمود الفقري في أعمال ماريو فارغاس هو الفرد بصفته ضحية لمجتمع متعفن، وتتفرع عن هذا الموضوع موضوعات أخرى تكشف عن الأزمة العميقة التي يعيشها مجتمع متورم بالأمراض.

وهذا الفرد يمكن أن يكون شخصاً واحداً أو مجموعة من الأشخاص.

وهذا الشخص يتميز عادة بصفتين

وقد ظهرت موهبته الأدبية بشكل مبكر، حيث نشر في أواخر الخمسينات مجموعته القصصية الأولى بعنوان القادة وتبعها برواية أولى بعنوان (المدينة والكلاب) ونال عليها إحدى الجوائز الأدبية الهامة، وقد ترجمت فور صدورها إلى حوالي عشرين لغة عالمية وتعتبر هذه الرواية، البداية الحقيقية لمسيرته الأدبية، حيث تحدث عنه النقاد بإعجاب لدرجة أن ناقدا مشهوراً مثل لويس هارس قال عنه: كأنه ولد وفي مهده لغة من نار وعصا سحرية.

في منتصف الستينات، نشر ماريو فارغاس روايته الثانية بعنوان (البيت الأخضر) ولقيت من النجاح والانتشار ما لقيته روايته الأولى وحصلت على مجموعة من الجوائز مثل جائزة النقد والجائزة الدولية للأدب.

وبعدها توالى أعماله: الأشبال سنة ١٩٦٧.. محادثة في الكاتدرائية سنة ١٩٦٩، ثم رواية العمه خوليا والكاتب العمومي ورواية (حرب نهاية العالم).. وأخيراً روايته الأكثر شهرة (من قتل موليرو).

يرى ماريو فارغاس أن التجارب التي عاشها الكاتب واستوعبها، يجب أن تدخل حومة الأسلوب كي تحمل أقنعة جديدة وتصهر وتتحوّل وتخرج وبالتالي على نحو آخر يمكن وصفه بالشاعرية.

وإذا لم يتم التعامل على هذا النحو مع الواقع فإن هذه التجارب تكون محكوماً عليها بالتجمد أو النزق وبذلك تفقد خاصيتها الحقيقية.

وقد انطلق فارغاس ايوسا في رؤيته

رئيسيتين، الأولى أنه بريء والصفة الثانية أنه مخدوع على نحو ما، مما يؤدي إلى سقوطه وفساده وموته في أغلب الأحيان.

ينطلق فارغاس ايوسا، من تجربته الشخصية، ولا يجد حرجاً في الحديث عن الصور التي ألهمته هذه الرواية أو تلك، وعن الأشخاص الذين أو حوالة بشخصيات روايته.

إن الصور المختزنة في الذاكرة لشخصيات وأحداث وتجارب عاشها الكاتب وانفعل معها، سواء بالقبول أو بالرفض. تشكل مادة إبداعية هامة بعد إضفاء مسحة من الأحاسيس والمشاعر عليها، وهذا ما نجده بشكل واضح في أعماله.

يقول في محاضرة قديمة حول دور الأدب في المجتمع: من الضروري أن نذكر مجتمعاتنا بما ينتظرها. وننبهها إلى أن الأدب مثل النار، وأن الأدب يعني عدم الرضا بالأوضاع القائمة ويعني التمرد وأن أصل وجود الكاتب هو الاحتجاج والنقد.

وعلينا أن نشرح لمجتمع مثل مجتمع أمريكا اللاتينية، يعيش التناقضات، أنه ليس هناك حلول وسط: فإما أن يلغي المجتمع للابد تلك القدرة الإنسانية المتمثلة في الإبداع الفني ويقضي بذلك على المحرض الاجتماعي الذي هو الكاتب، وإما أن يقبل الأدب ويحتضنه، وفي هذه الحالة لن يكون لديه من وسيلة الا قبول هذا الواجب المنهمر من الانتقادات والسخريات والهجاء، الذي يتحول من العرضي إلى الجوهر، ومن الفاني إلى الخالد ومن السطحي إلى قاعدة الهرم

الاجتماعي.

من بين أعماله الكثيرة يمكننا الحديث عن روايته «البيت الأخضر» التي صدرت في منتصف الستينات، وبداية نقول إنه لا يمكننا اختزال «البيت الأخضر» في حكاية، ذلك أنها نسيج من عوالم وشخصيات مختلفة الطباع والأخلاق والمفاهيم، لكننا نخرج منها بمقولة جوهرية هي أن «البيت الأخضر» هو بيت أمريكا اللاتينية بشكل عام، هذا البيت يقع عند حدود المدينة والغابة، الصحراء والخضرة، استهلاكية المدينة وبراءة الطبيعة وبدايتها.

إن جميع الأحداث تدور في البيت الأخضر وحوله بما يشبه الرؤية الشمولية للواقع وخلال ذلك نكتشف المكان بما يحوي من السحر والشوق والحب والمتعة والفساد أيضاً.

إن الروح الكامنة في أعمال «فارغاس ايوسا» هي البحث عن الحقيقة داخل الإنسان نفسه والبحث عن الواقع المتعالي الذي أعطى لهذا الفن طابعه العالمي الخالد.

ويظل الهدف الأسمى في أعمال «فارغاس ايوسا» مهما لجأ إلى تكنيكات فنية قديمة وحديثة ومعقدة، الوصول إلى القارئ حيث يلغي المسافة بينه وبين المتلقي لدرجة الإحساس بأن هذا المتلقي هو أحد أبطال الرواية أو كأنه اشترك في كتابتها، وهذه ميزة لا تتاح إلا لكاتب كبير وقدير.

وفي المحصلة فإن «فارغاس ايوسا» من الكتاب القلائل الذين يتمتعون بقدرة واسعة على الاكتشاف والتثوير والتجديد وأعماله تشهد على ذلك ببراعة.

# «دكتور جيفاجو»

## لأول مرة في موسكو

د. أشرف الصباغ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

انتهى عرض مسرحية (دكتور جيفاجو) بعد ثلاثة أيام فقط على مسرح قصر «الميريديان» الكائن بأحد الأحياء المتطرفة نسبيا في موسكو، والتي قدمتها فرقة «طاجنكا» المعروفة.

المسرحية مأخوذة عن الرواية الوحيدة التي كتبها الشاعر «بوريس باسترناك» نثرا، وأخرجها «يوري لوبيموف»، وقام بدور البطولة الممثل الروسي الموهوب «يوري زالاتوخين».



أن اعتلى جورباتشوف السلطة أعاد إليه جنسيته، ووجه إليه الدعوة للإقامة والعمل في روسيا. إلا أن لوبيموف فضل الاحتفاظ بالجنسيتين، والإقامة في باريس مع الاحتفاظ بمكانه في مسرح طاجنكا، ومن ثم زيارة موسكو بين الحين والآخر للانشغال بعمل فني ما، حتى وصلت الأمور إلى نهايتها بنهاية حكم السيد جورباتشوف كما ذكرنا آنفا.

من المعروف أن رواية د. جيفاجو قد كتبها الشاعر بوريس باسترناك (١٨٩٠ - ١٩٦١) نثرا في ٥٠٥ صفحات (الطبعة الروسية)، وجاء الجزء الأخير منها (الجزء السابع عشر) شعرا. واستغرقت كتابتها حوالي عشر سنوات (١٩٤٥ - ١٩٥٥). وعندما رفضت السلطة السوفييتية في عهد خروتشوف نشر الرواية، استطاع المؤلف أن يرسل بنسخة مهربة إلى إيطاليا، وهناك صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٥٦، ثم رشح باسترناك لجائزة نوبل، وحصل عليها عام ١٩٥٨ عن هذه الرواية بالتحديد، إلا أنها ظلت ممنوعة في الاتحاد السوفييتي حتى مجيء جورباتشوف بسياساتي «البريسترويكا» و«الجلاسنوست»، فطُبعت رسميا عام ١٩٨٨. وبشكل عام فقد كان صدور الرواية حدثا أدبيا شغل الأدباء والنقاد والصحافيين سنوات طويلة. وقد وقف القراء من هذه الضجة موقفا تشوبه الحيرة. فهل انتهزت السياسة الغربية فرصة صدور الرواية لتستغلها لمصلحتها؟ أم أن الكتاب جدير حقا بكل هذه الضجة، حتى استحق

وإجابة على سؤال يمكن أن يطرح نفسه بخصوص فرقة طاجنكا، وعن سبب عرض المسرحية على مسرح قصر الميريديان، وليس على مسرح طاجنكا الموجود وسط موسكو، بأحد الأحياء المعروفة بنفس الاسم، يمكننا العودة إلى الوراء قليلا. فالمشكلة بدأت في نهاية حكم الرئيس جورباتشوف ووزير ثقافته الممثل والمخرج بفرقة طاجنكا «نيقولاي جوبينكو»، عندما دب خلاف شديد بين جوبينكو ولوبيموف في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، وفي خط مواز لخلافات جورباتشوف - يلتسين. وخسر من خسر، وكسب من كسب في السياسة، ثم اتضح في النهاية أن هناك طرفا ثالثا ليست له علاقة بهذين الطرفين وبمكاسبهما أو بخسائرهما، لكنه كان معنيا بكل النتائج السلبية من جراء ما حدث. كما نجد أن الفن بشكل عام، والمسرح على وجه الخصوص قد خسر باعتباره - ما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائن حاليا - يخص هذا الطرف الثالث، والذي ليست له علاقة بما جرى منذ عدة سنوات أو بما يجري الآن. وعلى ضوء ذلك فقد انقسمت فرقة طاجنكا إلى قسمين، أحدهما ظل تحت قيادة جوبينكو في مسرح طاجنكا، والآخر راح يقدم عروضه على مسارح مختلفة تحت قيادة لوبيموف. ومن المعروف أن الأخير كان قد هاجر إلى فرنسا أثناء حكم بريجنيف، وحصل على الجنسية الفرنسية وسط ضجة إعلامية ضخمة، في حين سحبت منه الجنسية الروسية السوفييتية. وبعد

بإسقاط مصير البطل - أو الأبطال - على تاريخ البلاد في فترة تاريخية معينة. وهنا يمكن مقارنة هذا العمل بأعمال كتاب كثيرين مثل ألكسي تولستوي وفيدن وماركوف وتشاكوفسكي وستادنيكوف وغيرهم، فيتضح مباشرة أن الأضعف من بين هؤلاء جميعا هو باسترنك في روايته د. جيفاجو، وبالطبع لا يمكن بأي حال من الأحوال مقارنة هذا العمل بالأعمال الضخمة المعدودة، والتي لاقت نجاحا منقطعة النظير مثل (الحرب والسلام - ليف تولستوي)، و (حياة كليم سامجين - مكسيم جوركي) و (الدون الهادي - ميخائيل شولوخوف). وعلى الرغم من ذلك فهناك العديد من الكتاب الذين تناولوا هذا الجنس الأدبي من أجل صياغة وإثبات وجهات نظرهم الاجتماعية - الأخلاقية من خلال الصور والشخصيات. وبالتالي فمثل هذه الروايات تكون في جوهرها روايات آراء ووجهات نظر، وظهور الكثير منها لم يكن ظاهرة أدبية بقدر ما هو عملية ثقافية سياسية. لكن تظل هذه الرواية هي الأضعف من بين أغلب ما ظهر من هذا الجنس الأدبي.

أما بخصوص إعداد الرواية للمسرح، فقد جاء على مستوى أضعف بكثير من مستوى الرواية نفسها، حيث وضعها المخرج يوري لوبيموف بشكل أكثر سوداوية في إطار الموسيقى الكنسية الروسية، والترايتل الدينية، وتم مزج المونولوجات بأشعار بوشكين وبلوك ومندلشتام. فجاء العرض على شكل

أما أن السياسة الغربية قد استغلت الظروف التي رافقت ظهور الرواية، فهذا صحيح، ولا سيما أن ذلك جاء في عام ١٩٥٦، أي بعد رحيل ستالين عام ١٩٥٣، وبداية حكم خروتشوف الذي أجرى بعض الإصلاحات النسبية، لكنه ظل محتفظا بالطبيعة السابقة في العلاقة بالغرب من حيث الصراع والتشدد. وأما أن الكتاب عمل أدبي رائع ويستحق كل هذه الضجة، فهذا مازال موضوع جدل حاد بين النقاد والدارسين.

فمن ناحية مدى «روسية» رواية باسترنك، يرى العديد من النقاد أن الكتاب ليس كامل الروسية، وقد ولده الخوف من «فقد القومية». بينما يعارض البعض الآخر على اعتبار أن الفنان القومي الروسي لم تكن له أي علاقة بمثل هذا الخوف، حيث إن هويته قد ترعرعت على أرض مغايرة لذلك تماما. أما بعض النقاد الأمريكيين فقد كانوا يرون أن الكتاب «سوبر روسي» وأطلقوا على آراء باسترنك «ذات النزعة السلافية». ومن ناحية تقييم المستوى الفني للرواية، فالبعض يرونه إخفاقا إبداعيا واضحا، بينما يرى النقاد الأمريكيون أن باسترنك قد تمعد التبسيط لكي تكون الرواية «سهلة للقراء».

إن رواية د. جيفاجو تعتبر عملا ملحيا بطوليا تصويريا شاملا، على حد قول البعض من الذين يرون في الرواية عبقرية فريدة من نوعها وخاصة النقاد الغربيين، باعتبار أنها تقوم أساسا

تتناقضات بطل الرواية يوري جيفاجو، من حيث تردداته في العلاقة بين زوجته وابنه وبين عشيقته لارا، فهو يقول «لا شيء في الحياة أثنى من السعادة العائلية» مؤكداً بذلك على المعنى المباشر للجملة من ناحية، ومن ناحية أخرى مؤكداً على فكرة مجيء الفرد قبل المجموع، والتي أكدها المؤلف في العديد من رسائله عن الرواية «كل شيء يدور حول فكرة الفرد».

ومن ناحية ثالثة فبطل الرواية يطلق العديد من الأفكار التي تبدو للوهلة الأولى بسيطة بشكل كامل، فيسوق الكثير من المصادفات التي يمتلئ بها كتاب العهد القديم ويلصقها مباشرة بالشعب الروسي عبر المسيح وكتساب الإنجيل والإيمان بالديانة المسيحية في محاولة للربط بينها وبين ما هو موجود من ادعاءات في العهد القديم، متخذاً من معاناة الإنسان الروسي وسيلة لإبراز هذه الإدعاءات والأفكار. وهنا يأتي دور أبي المؤلف (ليونيد باسترنك المولود في عائلة يهودية بمدينة اوديسا «١٨٦٢ - ١٩٤٥») وعلاقته بالصهيونية العالمية، ومفاهيمه عما يسمى بالأمة اليهودية، وارتباط جميع هذه المفاهيم عنده بالموضوعات الرئيسية في رواية د. جيفاجو التي كتبها الابن. أما الشاهد الوحيد على هذه العلاقات فهو الكتاب الذي كتبه الأب ما بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢٠ في موسكو عن (ريمبرانت)، والذي نشر بالروسية في برلين عام ١٩٢٣م، ثم طبع بعد ذلك بالعبرية.

أوبريت غنائي جنائزي، إن جاز التعبير، إلى جانب استخدام الطقوس الدينية المسيحية والشموع بمفهومها الديني كمعادل بصري للإضاءة، مما أكسب العرض طابعاً وجدانياً حزيناً أوقع الراوي، على الطريقة البريختية، في مأزق، ودفع بالعرض في اتجاه آخر مضاد للمنهج البريختي. بينما جاءت الموسيقى صاخبة وغير متسقة مع الإيقاع النفسي والحركي للممثلين، ومتناقضة تماماً مع إيقاع العرض المسرحي وعالمه النفسي. وبشكل عام جاء العرض ضعيفاً وهزيلًا، ليس فقط على مستوى الديكور التجريدي والإضاءة البدائية والنص الضعيف، وإنما أيضاً على مستوى التجربة المسرحية بحضورها التاريخي وانعكاساتها السياسية والاجتماعية والفنية. فالغوص في التاريخ والتعامل مع الأسباب والنتائج يتطلب حذراً شديداً، ونظرة موضوعية شاقبة، ووعياً تفصيلياً بالحاضر في علاقته بالماضي، حتى لا تأتي التجربة المسرحية كتفريغ للتجربة التاريخية من محتوياتها الفلسفية والاجتماعية والسياسية، وإجهاض للمحتوى التاريخي نفسه.

وفي النهاية فهناك العديد من الإشكاليات فيما يخص الرواية. وأهم هذه الإشكاليات، هي تلك التناقضات الموجودة عند المؤلف بوريس باسترنك بخصوص ما يسمى بالقومية اليهودية، وفكرة سبق للفرد عن المجموع، والقومية الروسية (النزعة السلافية)، والتي تسير في مجملها في خط مواز مع

# بيروت بين المسرح والتشكيل

● علي سرور

يمكن القول بثقة، إن الساحة الثقافية في بيروت ومنذ ما يقارب الثلاثة أشهر يطغى عليها مشهذان، المشهد الأول يعبر عن نفسه بسلسلة المسرحيات المعروضة، أما المشهد الثاني فقد كان من نصيب الحركة الفنية التشكيلية بمختلف مدارسها.





وهذا لا يعني بأي حال إن الحركات الإبداعية من شعر ورواية، وقصة كانت غائبة بالكامل إنما كان حضورها ظليا وخجولا مع أن حركة إصدار الدواوين والكتب على تنوع انتماءاتها الإبداعية شهدت مع مطلع السنة حركة لا بأس بها. وقد نعود إليها في وقت لاحق خاصة وأن عددا من الشعراء البارزين نشروا أعمالا جديدة (شوقي أبي شقرا، شوقي بزيع، وجوزيف حرب) إضافة إلى دواوين لعدد من جيل الشباب الشعري.

أما في إطلالتنا هذه، فإننا سنخصصها إضافة إلى ما يعرض فوق خشبات المسارح بل أهمها، وما يعرض في صالات المنتديات على جدرانها من لوحات، سنتطرق إلى موضوع مهم شغل الأوساط الثقافية اللبنانية ألا وهو قضية نزع الجنسية التي أقدم عليها نظام بغداد بحق ثلاثة من رموز الثقافة العراقية والعربية وهم: محمد مهد الجواهري، وعبد الوهاب البياني وسعد البزار.

على صعيد الحركة المسرحية في بيروت، غلب على العروض المقدمة إلى الجمهور نصوص الواقع المعيشي المشغولة وفق رؤية تسويقية، وإن كان البعض منها اتسم بنوع من الإتيان والجديّة «مسرحية ابتسم... أنت لبناني» تأليف وإخراج يحيى جابر وبطولة الممثل المعروف أحمد الزين. فهذه المسرحية قد حققت نجاحا فاجأ معظم الأوساط، النقاد، والوسط الثقافي، وحتى الجمهور، فيحيى جابر الشاعر والحاصل على جائزة رياض نجيب الريس عن باكورته «بحيرة المصل» والذي له كتابان آخران في الشعر، جاء إلى المسرح من باب التجريب وكان نصه «نصا أولا» على الخشبة، والمعروف عن يحيى أنه شاعر التفاصيل اليومية، لذا نجد هذه الصفة،

انعكست في مسرحه. فكان النص مليئا بالتفاصيل اليومية للمواطن اللبناني الذي يعيش أزمات السلم معطوفة على أزمات الحرب، وبهذا المعنى استطاع يحيى جابر أن يلتقط أوجاع الناس بأسلوب مرن فيه الكثير من الفكاهة، مما أعطاه نفسا جماهيريا إذا صح التعبير.

فالجمهور اللبناني العريض بعد عودة السلم الأهلي يهوى كل ما يمت إلى الحرب بإعادة مقلوبة، أي بإعادة تركيب «النص الحربي» الذي مضى بنص مسرحي ساخر.

بل إن هذا الجمهور وعلى ضوء عدة مسرحيات عرضت في السابق وجدناه متعلقا إلى حد بعيد بكل ما ينتزع من أفواه البسمات حتى ولو كانت الطريقة في الانتزاع ساذجة أو سطحية أو بدائية. وهذا بدوره يعكس طغيان المسرح التسويقي - التجاري الساعي وراء العروض الجانبية. وهذا النوع من التسويق يلاقي إقبالا واسعا من الناس، والإعلام المرئي يلعب دورا فعليا في تسويق مثل هذه الأعمال فيكفي أن يقطع مشهد أو مشهدان من أي عمل مسرحي فيهما ضحك ويمران على شاشات التلفزة المهمة في بيروت حتى تجد هذه المسرحية تتردد على السنة الجمهور. وهذا يدل على أن الإعلام يساهم بطريقة أو بأخرى في نشر أعمال قد لا تستحق أي اهتمام. ولا أي التفات وما ندعيه ليس بجديد لكنه المحرك الرئيسي في توزيع الأعمال المسرحية وغيرها في واقعنا الحالي.

وفي العودة إلى بعض الأعمال المسرحية المعروضة نلاحظ مثلا أن بعض الأعمال قد مضى على بدء تقديمها أكثر من خمسة شهور ولا تزال لغاية الآن تلعب على الخشبة «ابتسم أنت لبناني مثلا» وفي السابق عرضت بعض المسرحيات ولعبت

يرفضون الاشتراك في أي عمل مسرحي إن لم يقتنعوا به وعلى الرغم من الإغراءات المادية الهائلة التي كانت تقدم لهم.

في هذا الجو أو في هذا المناخ المسرحي العادي - التسويقي عرضت بعض الأعمال المتزنة والمسئولة والهادفة والمشفولة باتقان «مسرحية الخادمتان» للمخرج جواد الأسدي وقد عرضت في بيروت والقاهرة، ودمشق وبالنسبة لبيروت لاقت تجاوبا واحتراما وإن لم تمتد عروضها، لكنها تركت أثرا طيبا في الساحة الثقافية البيروتية «نقادا وحضورا» وفتحت نافذة منعشة في المسرح في بيروت استمرت لأكثر من شهر ونيف وقد قام بالتمثيل عدد من الممثلات اللبنانيات «ثلاث ممثلات» والمسرحية تدور حول سيدة منزل لديها خادمتان كل واحدة منهما تتمنى موت السيدة لتلعب دورها، وهما تتآمران في الخفاء لتحقيق ذلك، وهما تتآمران على بعضهما البعض لاعتلاء مقعدها، تتنازعهما مواقف درامية مجبولة بالحزن والضحك. وقد أدت الممثلات أدوارهن أداء مزج ما بين حركة الجسد المطوع وما بين الإلقاء المحكم والمؤثر. مستعنيات بسينوغرافيا بسيطة وظفت توظيفاً رائعاً في إخراج المشاهد بما يليق مع الحركة والصوت.

وبالتتابع مع ما تقدمه، عرض مسرحية «حبس الرمل» تأليف الروائي الياس خوري وإخراج المخرج الشاب ربيع مروة وتمثيل روجيه عساف مع عدد من الممثلين. والمسرحية هي امتداد لأعمال خوري المسرحية - الروائية التي تسعى إلى رؤية سياسية - اجتماعية وثقافية للواقع اللبناني بل لواقع اللعبة السياسية اللبنانية من خلال إطلالة على جريمة قتل كاد أن يذهب ضحيتها إلى المشنقة بريء. من هذه الحادثة ينطلق النص ليعالج أزمة النظام

لأكثر من سنة. وهذه ظاهرة لافتة من عدة نواح. أولها أن المسرح قبل الحرب حاول أن يقوم بهذه المهمة بل إن بعض المسرحيين أقاموا مسرحاً يومياً. (حسن علاء الدين «شوشو») على سبيل المثال. وفي فترة ما بعد الحرب حاول البعض أن يطرق هذا الباب وواجه صعوبات جمة، لكن مع استتباب السلم جاهد البعض من المسرحيين أن يملأوا هذا الفراغ ولم يفلحوا «والمقارنة نقيمتها من حيث المدة الزمنية، قصرها أو طولها، لا من حيث قيمة النص ولا حتى قيمة بعض المسرحيين الفنية» فلا يمكن من حيث الواقع مقارنة أي مسرح في يومنا هذا مع مسرح «شوشو» باستثناء مسرح زياد الرحباني. وعليه فإن المحاولات المذكورة هي لإملاء فراغ قائم تقوم بإملائه من الخارج، أي بتمديد فترات العرض وإن كان عدد الحضور لا يتجاوز عدد أصابع اليدين. في البعض منها.

وثانيها: إن ما يعرض اليوم يعاني من أزمة نص على خلاف ما كان يعرض سابقا من نصوص قوية، وإذا كان من ميزة للمسرح اللبناني قبل الحرب هو وجود النص القوي والهادف والمشفول بدقة ورؤية سياسية - اجتماعية - تربوية وأخلاقية - ونحن من الذين يدعون أن معظم ما يعرض اليوم من نصوص مسرحية هي نصوص متشابهة في المستوى الخطابي - الانفعالي والعادي والمباشر الذي يجمع من الشوارع تفاصيله من غير أن يعيد إنتاجها وفق لعبة إبداعية.

وثالثها: إن عددا من المسرحيين يعلمون مستوى هذه النصوص بما هي عليه من مستوى لا يليق بمكانتهم ودور بعضهم ونشاهدهم فوق خشبة يمارسون الأدوار المعطاة إليهم. على عكس ما كان يتوافر لنا قبل الحرب من أن بعض المسرحيين كانوا

مسرحيات مصرية ينحصر في إطار إضحاك الناس في أجواء «كوميديّة» وهي لا تتعدى أهدافها أكثر من جمع الدراهم وأقصر الأوقات وفي السياق المسرحي أيضا نشر إلى مسرحية «ومشيت بطريقي» للملحن والمغني ملحم بركات وهي مسرحية غنائية على غرار بعض الأعمال المسرحية الغنائية للرحابنة.

وعلى الساحة الأخرى للمشهد الثقافي البيروتي، نجد وكالعادة حضور الحركة التشكيلية الكثيف في إقامة المعارض والتي سجل فيها عروض لمعظم التيارات التشكيلية اللبنانية، الواقعية، التجريدية، الانطباعية والرومانسية. إضافة إلى مشاركة عدد من كبار الرسامين ومشاركة عدد من الأسماء الشابة والهواة. وفي هذا المجال لم نشهد أعمالا مميزة في معظم المعارض بل رأينا أعمالا تجسد تجارب الكبار واستمرارها على مستوى اللعبة الفنية وعلى مستوى المواضيع المختارة للرسم وقد تداعت ما بين التلاعب بالألوان وبين التركيب المرن للخطوط التي تهبط وترتفع تحت ضربات الفرشي لاستحضار أشكال ونماذج هي أشكال جسدية تارة ووجوه طورا آخر أو هي نماذج حياة تتعدد بتعدد ما يرى فيها الفنان موضوعا مميزا. دون أن يعني هذا أن يحصل الفنان لوحة مميزة فبين اختيار الموضوع المميز، وبين خروجه إلى الضوء لوحة مميزة، مسافة من الشغل تتكرر أو تتجدد تحت تأثير العوامل الحسية والروحية والمادية لكل فنان على حدة.

فـ«رفيق شرف» وهو اسم مميز في الحركة التشكيلية اللبنانية عرض مجموعة لوحات جدد فيها التزامه الفني دون أن يحصل تجديدا فنيا وبدا لنا العرض أنه تأكيد للحضور أكثر منه تقديما للجديد.

السياسي اللبناني في مرحلة ما قبل السبعينيات موظفا له الكاتب مجموعة وقائع حصلت أثناء هذه الحقبة الزمنية. وهادفا إلى إضاءة الجوانب المعروفة والمجهولة المحيطة بالعقلية السياسية للحكام على مستويات الحكم المتعددة. فكانت اللغة المسرحية هي لغة المسرح الحكواتي التي تميز مسرح روجيه عساف عن غيرها من لغات المسرحيين الآخرين. وحبس الرمل كمسرحية حبست حركتها في تكرار مألوف عند عساف الممثل - المخرج وعند ربيع مروة المخرج - الممثل - إذ إن هذه الثنائية قد رأيناها في أعمال سابقة لعساف ومروة مع اختلاف في الدور الذي يؤديه كل منهما ففي مسرحية سابقة «أحد عشر كوكبا» النص لمحمود درويش كان عساف مخرجا ومروة ممثلا. مما يعني تبديلا في الدور لحساب خط مسرحي واحد أو ما يسمى تعاون مسرحي لإعلاء شأن مسرحي هو خط الحكواتي. أما التجربة الجديدة على صعيد الساحة المسرحية فكانت للمخرج طلال درجاني في مسرحية «برلمان عين كفاح» وهي مسرحية مأخوذة عن نصوص للكاتب الساخر مارون عبود والتمثيل لعدد من الممثلين المخضرمين والشباب. من المخضرمين علياء نمري ومن الشباب ابنتها ليليان نمري. وقد مرت المسرحية مرور الكرام إذ أنها عرضت ليوم واحد فقط. وقد حاولت أن تسقط ما كتبه مارون عبود بلغة انتقادية عن عادات وتقاليد القرى على ما تعيشه الساحة اللبنانية من ممارسات في السياسة وغيرها.

وفي سياق العرض أعلاه نسجل حضور بعض المسرحيات المصرية لعدد من المسرحيين المعروفين (يونس شلبي - يسرى الأبياري وغيرها) وما يعرف من



شاهدناها في فصل الربيع وهو الفصل المريح للعرض التشكيلي توافق مع الأزهار من حيث ألوانها وتعاكس معها من حيث إنه كان في هذه السنة ربيعا غير مستقر، أي أنه تداخل فيه الخريف والصيف والشتاء.

وبالنسبة إلى موضوع نزع الجنسية عن الجواهري والبياتي والبزاز فإننا سنعرض البيان الذي أصدره عدد من المثقفين اللبنانيين بخصوصه وهنا حرفيته، يدخل سحب الحقوق المدنية، وربما الجنسية من الشعاعين الكبيرين محمد مهدي الجواهري وعبد الوهاب البياتي والأديب والصحافي سعد البزاز في سياسة القمع التي لا تزال بعض الأنظمة العربية تنتهجها إزاء حملة الأقلام والأدباء المعارضين. ومن المؤسف حقا أن يبلغ الأمر بالنظام العراقي حد اتهام الجواهري والبياتي والبزاز بـ «الخيانة العظمى» لمجرد أنهم لبوا دعوة لحضور مهرجان الجنادرية في السعودية!

وكما سبق واستنكر المثقفون اللبنانيون منذ ثلاثين عاما تقريبا سحب الجنسية من الشعاعين الجواهري والبياتي وسواهما من الأدباء المعارضين آنذاك. فإننا نشجب هذا التدبير ونعلن باسم الموقعين وسواهم ممن لم نستطع الاتصال بهم من أدباء لبنان، تضامننا مع الشعاعين والصحافي العراقيين دفاعا عن حرية الفكر واستنكارا لكل تدبير يرمي إلى خنق الحرية.

لقد استعاد الجواهري والبياتي وسواهما حرّيتهم وجنسيّتهم آنذاك وسوف يستعيدونها لا محالة حين يزول القمع والقامعون ولن يبقى إلا الفكر والإبداع عنوانا لمجد الأمم.

وقد وقع على البيان عدد كبير من الكتاب والمثقفين اللبنانيين.

والفنانة ندى يمين اشتغلت مثلما يشتغل معظم الفنانين العرب وفق ركيزتهم الأدبية، وقد لاحظنا أنها ترك بصمات عقلية على اللوحة أكثر منها بصمات عاطفية فنرى مساحة جافة على اللوحة ولا نرى خيالا يؤدي إلى آفاق، مع أنها تبدو في لوحات أخرى مميزة ببعض الضربات الغرائبية والذكية والتي تقطعها في منتصف الطريق بإعادة قولبتها في خط عقلي ممسطر. كأنها بذلك تريد إثبات قدرة العقل على تحديد مسيرة أي حركة من الحركات. ما دفعنا للقول: إن يمين لولا هذا التمسك العقلي لأطلقت لوحاتها من قوالب الضجر.

أما كميل حوا الرسام فقد استند في معرضه الأخير إلى نماذج جاهزة ماضوية وحاضرة. ملتقطا تفاصيل المكان الذي يحياه بدقة وأناة وهو في نماذجه الماضوية يعيد إحياءها في الذاكرة دون أن يدعي ذلك لكن استحضار بعض الوجوه وبعض العادات من الماضي أبقى اللوحات تحت دائرة الانتباه ومن غير أن يترك تأثيرا كبيرا فكان بالإمكان المرور أمام هذه النماذج من اللوحات بوقفة قصيرة تفتح الذاكرة على خاطرة، ثم تكمل لتتابع ما يليها. والذي يلي يتلوى تحت تعرجات لونية واستقامات نقية تستبعد من طريقها كثرة الألوان وعجقتها لتؤسس لثلاثة ألوان، وأحيانا أقل أو أكثر كي تحكي المشهد في أقل حركية ممكنة.

هذه القلة كانت تصل في بعض الضربات إلى حد السكون وما كان يزيد من سكونها اعتماد كميل حوا على اللون الأسود في لوحات رئيسية مما أضفى عليها ضمورا هو أقرب إلى الحزن منه إلى أي اعتبار آخر. وعلى أي حال فإن الحركة التشكيلية اللبنانية ومن خلال عدة معارض



# الرابطة في شهر



● عن اليمين د. سليمان الشطي - د. خليفة الوقيان - د. عبد الكريم شحادة  
أ. عبد الرزاق البصير - الكاتبة ليلى العثمان

صعيد المحاضرات الأسبوعية فقد التقى جمهور الرابطة بالدكتور عواد جاسم الجدي الذي حاضر حول «البيئة في الأدب الكويتي» وقدمه في هذه المحاضرة القاص حمد الحمد. أما القاص طالب الرفاعي فقد قدم كلاً من د. بربارة ميتلاك، ود. هاني الراهب في محاضرتيهما حول «أدب الحرب» و«التطبيع الثقافي.. وقفات وآراء..» فيما قدمت الكاتبة ليلى محمد صالح السيدة عزيزة البسام في أمسياتها حول «المكتبات في الكويت».

وأعقب هذه المحاضرات حوارات مطوّلة بين الكتّاب والجمهور وخاصة فيما يتعلق بموضوع «التطبيع الثقافي». وفيما يلي صفحات من تلك المحاضرات:

قام الدكتور عبد الكريم شحادة (أستاذ الأمراض الجلدية في جامعة حلب) بزيارة ودية إلى رابطة الأدباء تبادل فيها أطراف الحديث مع عدد من الكتاب حول (الطب الإسلامي في ضوء المتغيرات وحاجات العصر) ومدى مرونته واستجابته للتكيف مع آخر الاكتشافات، وتوظيفها بما يخدم الإنسان ويحافظ على صحته الجسدية والروحية. كما تم الحوار حول موقف الطب الإسلامي من زرع الأعضاء، أو استبدالها بأخرى صناعية أو حيوانية... وموقف التشريع الإسلامي من كل ذلك. وشارك في هذه الجلسة الودية كل من د. سليمان الشطي، ود. خليفة الوقيان، والأستاذ عبد الرزاق البصير، والكاتبة ليلى العثمان. وعلى

# مكتبات الكويت

## عزيزة البسام

خزائن الكتب.

إن المكتبات في الإسلام كانت وليدة الحاجات المحلية التي أحس المسلمون بعدما استوطنوا البلاد المحررة وبعدها انتشر العلم والتعليم بأهميتها.

ولما كانت الكويت جزء لا يتجزأ من هذه البقعة العربية الإسلامية وسكانها ينحدرون من تلك السلالات العربية العريقة لذلك نجد نخبة من رجالات الكويت في بداية القرن العشرين ينهجون ما نهجه أجدادهم في ميدان العلم والتعليم والاهتمام بالمكتبات في الكويت حسب ما رواه المرحوم ملا محمد التركيت رحمه الله فهو أول أمين مكتبة في الكويت وها هو يسرد تاريخ المكتبات.

إن أول مكتبة أهلية في الكويت أسست عام ١٩٢٣ في عهد المرحوم الشيخ أحمد الجابر الصباح وكان السبب في بنائها أن جماعة من أدباء الكويت رأوا أن الكويت في حاجة ماسة إلى إيجاد محل يتردد إليه المفكرون ليتبادلوا فيه آراءهم الأدبية والاجتماعية فأخذوا يفكرون في

المكتبات بمحتوياتها هي الدعائم الأساسية التي تشاد عليها روح العلم والثقافة والحضارة والمعرفة والتربية والينابيع الفياضة التي تغذي تقدم الأمم العلمي والحضاري بماء الحياة، ويقاس رقي أمة من الأمم أو تأخرها بكثرة المكتبات ومراكز الثقافة وما تلقاه من عناية ورعاية أو ندرتها وإهمالها واعتبارها مرفقا ذا أهمية ثانوية والملاحظ أن اجدادنا المسلمين اعتنوا بالمكتبات على أنواعها عناية فائقة، أتمنى نحن أبناء القرن العشرين والواحد والعشرين وفي عصر الذرة والصواريخ والصعود إلى القمر أن تنال مكتباتنا شطرا يسيرا من الاهتمام.

وبذلك أستطيع أن أقول إن إحدى مميزات الحضارة الإسلامية أنها حضارة كتب ومكتبات وعلوم. والتاريخ العربي الإسلامي اهتم بالمكتبات مثل مكتبة بيت الحكمة في بغداد في - عهد المأمون العصر العباسي - ومكتبة الاسكندرية وعدد لا يحصى من

الجمعية الخيرية وقد اشترك لها في عدد من الجرائد والمجلات وفي عام ١٩٢٤ انعقد المجلس في مقر المكتبة فقرر أن يكون السيد عبد الحميد الصانع هو المشرف عليها وفي غيابه يقوم مقامه السيد رجب بن عبد الله الرفاعي وفي غياب الاثنين يعين المجلس من يختاره من الأعضاء ثم استقال المشرف وعلى أثر ذلك قرر المجلس أن يكون الشيخ يوسف بن عيسى القناعي رئيساً للمكتبة وسليمان بن إبراهيم الكليب مديراً لها، وبعد فترة من الزمن انحلت المجلس من تلقاء نفسه فتضاءلت مالياتها ونقلت إلى دكان في شارع الأمير قرب مسجد الفارس وعين مبارك بن جاسم أميناً لها فقل روادها فنقلت إلى المدرسة الأحمدية فخرنت كتبها مدة طويلة في المدرسة وفي خلال هذه المدة تألفت لجنة خيرية لإقامة بناء لها في شارع الأمير المسقوف قرب مسجد السوق وهي مكونة من المرحوم الشيخ يوسف بن عيسى القناعي والسيد علي بن سيد سليمان وعبد الله الصقر والسيد مشعان الخضير وخالد العدساني والسيد خالد محمد وعبد اللطيف ثنيان الغانم وقد ساهم في بنائها جماعة من المحسنين فتبرعت السيدة شاهة الصقر بدكان كانت تملكه كما أضافت إليه اللجنة دكاكين وبعد اتمام بنائها ألحقت بإدارة المعارف تحت رعاية رئيسها صاحب السعادة الشيخ عبد الله الجابر الصباح وسميت باسم

إيجاد اسم يطلقونه على هذا المكان، فهل يسمى النادي الأهلي والنادي في ذلك اليوم موضع لوم وتجريح؟ وفي أحد الأيام اجتمع كل من المرحوم عبد الحميد الصانع وسليمان بن إبراهيم الكليب في منزل الشيخ حافظ وهبة. وكان موضوع الحديث يدور حول المكان الذي يفكرون فيه. فاتفقوا أن يسمى باسم المكتبة الأهلية وقبل أن يغادروا مكانهم دونوا أسماء من يروونه صالحاً لأن يكون عضواً لهذه المؤسسة. فرشحوا المرحوم سليمان العدساني وزيد محمد الرفاعي ومرزوق الفهد ورجب بن السيد عبد الله الرفاعي. والسيد عبد الرحمن النقيب ومشاري الحسن وعلي الفهد الخالد والشيخ يوسف بن عيسى القناعي.

وقد أبلغوا الدعوة إلى المرشحين فوافقوا على ذلك وقد انعقد المجلس في ديوان المرحوم سلطان بن إبراهيم الكليب للنظر في شؤون المكتبة فقرر أن يكون عبد الحميد الصانع هو المشرف على تأسيسها ويساعده رجب بن السيد عبدالله الرفاعي ويتولى أمانة الصندوق وقد رتب المذكورون على أنفسهم من المال ما يقوم بحاجتها كما أجروا ديوان علي بن عامر ليكون مقراً لها وفي عام ١٩٢٣ فتحت أبوابها للقراء وعين عبد الله العمران النجدي ملاحظاً للقراء. وقد اجتمع في ساحتها من الكتب القيمة ألف وخمسمائة كتاب تبرع بها المحسنون كما ضمت إليها ما تبقى من كتب



مكتبة المعارف العامة وذلك في عام ١٩٣٦ وكان الشيخ يوسف القناعي آنذاك مديرا للمعارف فرشحني لأن أكون أميناً لها فقامت بنقلها من المدرسة الأحمدية وكانت كتبها لا تزيد عن مائتين وتسعين كتاباً منها ستون كتاباً مفككة الأوراق فقامت بتجليدها وبعد الانتهاء منها زودتها المعارف بكمية من الكتب والجرائد والمجلات وكتب الفهرس في سجل كتبه صابر الجمل وهو مدرس في المعارف وله فن في الخط ورتبت الكتب على حسب الفنون، ولم تمض سبع سنوات على فتحها حتى ضاقت بكتبها وروادها فطلبت من المعارف مساعداً لي فعينت يوسف حسين محمد وفي عام ١٩٥١ هطلت أمطار غزيرة فخر سقفها وتصدع جدار من جدرانها فنقلت إلى بناية ثيان الغانم في الشارع الجديد وبعدما تم نقلها ورتبت كتبها فهرست على نظام الفنون كل فن على حدة وكتبت على أوراق مشدودة كتب فيها العنوان واسم المؤلف وعدد الأجزاء واسم المطبعة ونبذة من موضوع الكتاب، ليعرف الزائر موضوع الكتاب قبل أن يطلبه وبعدما استقرت المكتبة طلبت من إدارة المعارف إجازة لزيارة بعض البلاد العربية للاطلاع على نظم المكتبات هناك فزرت لبنان ومصر وسورية والأردن فرأيت بعض المكتبات نظمت فهارسها بالنظام العشري اليدوي وهو نظام عالمي فرأيت من الأفضل أن نعمل به

فطلبت من إدارة المعارف تعيين موجه فني ليقوم بالعمل وتابعت الباحثة سردها قائلة:

وفي عام ١٩٥٤ ازدحمت المكتبة بقرائها وضاقت بكتبها فرفعت تقريراً لإدارة المعارف عن سيرها وأدرجت بعض المقترحات منها بناء بيت المعارف الذي تشغله مطبعة المعارف سابقاً لتتنقل إليه المكتبة الرئيسية بصورة مؤقتة إلى أن تبنى المكتبة المقرر انشاؤها فوافقت الإدارة على الاقتراحات المرفوعة إليها ما عدا بناء المكتبة لم يتخذ به قرار وفي عام ١٩٥٤ أثار الأستاذ عبد العزيز حسين مدير المعارف آنذاك بناء مكتبة عامة أمام اللجنة التنفيذية العليا وبين للمسؤولين حاجة المكتبة إلى التوسع فوافقت اللجنة على ذلك وأمرت بتنفيذه فتقدمت إدارة المعارف على أثر ذلك بمشروع إنشاء دار للكتب على أحدث النظم يسائر بناؤها تططور الكويت الحديث وحيث إن إنشاء هذه الدار يستغرق وقتاً طويلاً إذ يجب أن يتفق وخطة التنظيم فسارعت إدارة المعارف بإنشاء مكتبة عامة مؤقتة وذلك في بيت المعارف محل المطبعة في شارع عمان وبعدما تم بناؤها وزودت بالكتب والمجلات والجرائد زارها رئيس المعارف صاحب السعادة الشيخ عبد الله الجابر الصباح ومدير المعارف الأستاذ عبد العزيز حسين فتكرم سعادة الرئيس بفتحها وذلك في شهر أكتوبر عام ١٩٥٧.



# التطبيع وقفات وآراء

د. هاني الراهب

إن الغرض من حديث هذا المساء هو مقارنة بعض الأفكار والتصورات المتعلقة بمفهوم ثقافي انبثق فجأة في حياتنا الفكرية، ولم يتبلور بعد، إلا لدى قلة قليلة من المهتمين. هذا المفهوم هو ما اصطلح على تسميته: التطبيع الثقافي مع إسرائيل ليست كلمة التطبيع غريبة على أسماعنا، فقد اقترنت بالمفردات التي كان الرئيس «أنور السادات» يستعملها. ومن وجهة نظر لغوية، فهي تعني إشاعة وضع طبيعي في حالة أو علاقة غير طبيعية. وبهذا فهي لا تعني «العودة» إلى وضع طبيعي سابق، وإنما مجرد استحداث هذا الوضع. عندما تقترن هذه الكلمة بكلمة «الثقافي» ثم يضاف إليها الجار والمجرور: «مع إسرائيل»، تبدو وفجأة وكأنها مصيدة أو قنبلة موقوتة. وعلى هذا النحو، فإن مقاربتنا للأفكار والتصورات المرتبطة بها تظل تحديداً: اجتهدانية وتخمينية.

يجيبون بالإيجاب، يتغافلون عن واقع ملموس، ويطرحون بدلاً منه واقعا افتراضيا. والذين يجيبون بالنفي، أيضا يتغافلون عن واقع ملموس ويطرحون بدلاً منه تصورا إيديولوجيا مجردا. وقد استمعت شخصا إلى نفر من دعاة التطبيع الثقافي مع إسرائيل، واستطعت أن التقط منهم جملة أفكار. ولعل الفكرة الأهم لديهم هي التالية: اخلق مصالح مشتركة بين العرب وإسرائيل، تخلق وضعاً إنسانياً إيجابياً، بالتالي مشاركة ثقافية وتبادلاً معرفياً. والفكرة الثانية هي: إن لدى إسرائيل، مذ كانت مشروعا وإلى أن صارت

إن ظهور هذا المفهوم، وشيوعه في السنة الأخيرة، يعود في تقديري إلى ما لاح في سماء الشرق العربي من بوادر إحلال السلام بين العرب وإسرائيل. فقبل عدة سنوات لم يكن لهذا المفهوم شأن يذكر. على الأقل لم يكن له هذا الزخم والإشكالية اللذان نعاينهما الآن.

ولعل السؤال الرئيسي الذي يمكن طرحه هنا ذو شقين: هل التطبيع الثقافي مع إسرائيل ممكن؟ وبأي معنى؟ ويؤسفني القول إن الأجوبة المتوافرة على الساحة الثقافية العربية أجوبة لا تتوجه نحو صلب الموضوع. فالذين

دولة متطورة، نتاجاً ثقافياً سيفيدنا جداً أن نتفاعل معه، وسيؤدي هذا التفاعل إلى فائدة لنا وصداقة مميزة بين العرب واليهود. والفكرة الثالثة هي: لقد أن الأوان لأن نخلع أرديتنا الفكرية التقليدية، ونتمثل الرؤية والنشاط الثقافي للعالم الحديث، اللذين يمكن لنا أن نستمدهما مباشرة من إسرائيل.

ليس صعباً تبين الطبيعة الافتراضية للمقولات الثلاث هذه - بصورة خاصة، الافتراض القائل بخلق مصالح مشتركة بين العرب وإسرائيل. هذا الفرض يشكل استمراراً للعقلية الغيبوية التي تعامل بها قسم كبير من العرب مع وقائع الصراع العربي الصهيوني. وهذه العقلية تتجلى في إسقاط الطرف الآخر من الحسابات والتصورات. إنها لا تقيم وزناً للرؤية الإسرائيلية أنفسهم للوضع، هل يريد الإسرائيليون خلق مصالح مشتركة مع العرب، أم تراهم يؤثرون البقاء جزءاً من العالم الشمالي المتطور والمتفوق؟

في حدود قراءاتي للأدبيات الإسرائيلية، فإن الرأي السائد في الأوساط الفكرية والثقافية هناك يعاكس تصور الدعاة العرب للتطبيع الثقافي. وخلاصة هذا الرأي هي أن الحرب العسكرية قد انتهت - وحتى المستقبل المنظور - بين مصر وإسرائيل، ولكن الصراع قائم ومستمر بينهما في جميع مجالات الحياة الأخرى، التي يهمنها منها بالطبع الجانب الثقافي.

إنه لمن الطفولة بمكان أن نتصور أننا بمجرد أن نسقط آلامنا وذكرياتنا، ونتجه بنية صافية للاعتراف من معين الثقافة الصهيونية، سيقوم الإسرائيليون بنفس ما نقوم به. وفي حدود ما أعرف، فالصهيونيون يعتبرون الفكر القومي العربي معادياً لهم بلا مهادنة. ويعتبرون أن الثقافة الإسلامية معادية بطبيعتها

وجوهرها للثقافة الصهيونية. والسؤال المشروع هنا هو: على أي أساس سنتفاعل مع النتاج الثقافي الصهيوني؟ وما هي الأردية التي علينا أن نخلعها لنتمثل الرؤية والنشاط الثقافي للعالم الحديث المتمثل في إسرائيل؟

أعتقد أننا علينا أن نتساءل في هذا السياق: هل الثقافة الصهيونية مستعدة للتخلي عن عنصريتها، وللتفاعل مع الثقافة العربية الإسلامية؟ إن دعاة التطبيع، بما دأبوا عليه من إسقاط للطرف الإسرائيلي من حساباتهم، لا يسألون هذا السؤال.

الوجه الآخر لهذه الإشكالية لا يقل ابتعاداً عن الواقع. فالرافضون للتطبيع يبنون عمارات فكرية ضخمة على أساس فكرة مستحيلة، هي التطبيع نفسه، وبدلاً من أن يروا استحالة التطبيع عملياً وواقعياً، يقعون هم أيضاً في الوهم ذاته الذي يقع فيه دعاة التطبيع، وأعني إمكانية قيام تتألف عربي إسرائيلي، وتبادل للمعارف والخبرات الثقافية على طريقة الأواني المستطرقة، فينتقصون ضد هذه الافتراضات الذهنية.

إن الخطأ الجوهري في موقف رافضي التطبيع هو اعتقادهم بأنه إمكانية. هناك بالطبع مثقفون عرب زاروا إسرائيل، وحلوا فيها ضيوفاً، وكتبوا عن تجربتهم مقالات وكتباً. وإذا كان هؤلاء يثرون دعر رافضي التطبيع من احتمال انهيار الثقافة العربية الإسلامية أمام الثقافة الصهيونية اليهودية، فهذا الدعر إنما يشير إلى هشاشة موقف الرافضين. فهؤلاء التطبيعيون لم يشكوا، ولن يشكوا، إمكانية تطبيعية حقيقية، وهم لا يخيفوننا.

إن تاريخنا خال تماماً من مثل هذا الدعر، ومنذ أن أعلن عمر بن الخطاب،

الإسرائيلي في فلسطين، ونعني به إشاحة الوجه دون معرفة هذا الكيان. لن نقول إنه قد حان الوقت للبدء في عملية تعرف منظمة، وإنما سنقول إن عمر هذه الحينونة خمسون عاما.

فخلال خمسين عاما، خسرنا معارك ثقافية عديدة، وبالغة الخطورة، وعلى جميع المستويات، لأننا رفضنا أن نشارك في أية مواجهة فكرية عقائدية ثقافية مع عدونا. وفي تصوري أن حرب القطيعة هذه، جعلت المنظرين والناشطين الثقافيين الإسرائيليين يكسبون مواقع فكرية وجامعية وعلمية، لا شيء إلا لأننا رفضنا الرد عليهم والتصدي لهم — خشية أن يفسر هذا الرد والتصدي بأنهما «اعتراف» بإسرائيل.

وفيما كان المفكرون الإسرائيليون يبلورون نظرية متكاملة عن كون فلسطين وطننا تاريخيا لليهود، كنا نحن نتعثر ونبتعد عن ما هو مطلوب منا في المضمار نفسه. وفيما كانوا يصعدون للعالم نظريتهم هذه، كنا نحن بعيدين عن الجوهر العقائدي لصراعنا معهم، وجاهلين جهلا كبيرا بتفكيرهم وإنتاجهم الحامل لهذا التفكير.

وفي الحال استطاع الجهد الثقافي الإسرائيلي أن يقنع أكثرية مثقفي العالم المتطور، وكثيرين من مثقفي العالم النامي، بالقومية اليهودية، بينما لم ننجح نحن في إقناع أحد بالقومية العربية. وفي حدود ما أعلم، لم يكن ثمة حضور ثقافي عربي كفيء في أي محفل ثقافي دولي حاول أن يستكشف حقيقة الصراع العربي الصهيوني الايديولوجية والأخلاقية.

ينبغي ألا يعني رفض التطبيع الثقافي رفضا للمعرفة. ولا يجب أن يعني رفضا للمواجهة. لقد ثبت أن الحرب عن طريق الرفض حرب خاسرة. ومطلوب منا الآن أن

رضي الله عنه، ميثاق الوثاق بين الأديان الثلاثة في إيلياء، إلى يوم سقوط غرناطة، وصولا إلى وعد بلفور، لم تتعامل الثقافة العربية الإسلامية مع أية ثقافة أخرى وخاصة اليهودية من منطلق الخوف على أسسها والتقوقع على ذاتها.

صحيح أننا يجب ألا نستنهين بشأن التطبيعين. لكننا يجب أن لا نسرف في التهويل والقطيعة بحيث نصير ضحايا خوفنا وانغلاقنا. إن الخطأ الجوهري الثاني الذي أعتقد أن رافضي التطبيع يقعون فيه هو نفسه خطأ الدعاة، ولكن معكوسا وبالمقلوب. إنهم كذلك يسقطون الطرف الإسرائيلي من حساباتهم وقراراتهم.

لقد قرأت بدهشة عميقة مقالات وتصريحات لمثقفين عرب يرفضون التطبيع، ويرفضون كذلك الاعتراف بأية قيمة للناتج الثقافي الصهيوني الإسرائيلي. إن هذا الناتج بالنسبة لهؤلاء غث، وثاف، والمعيار الذي يحكمون به على مئة وخمسين عاما من المؤلفات الصهيونية، هو أن هذه المؤلفات تنضح بالعرقية والشوفينية، وأنها بالتالي لا يمكن أن تحتوي على أية قيمة ثقافية أو جمالية.

نحن معهم في أن هذه المؤلفات عنصرية وشوفينية، ولكن كيف هي من وجهة نظر أخرى؟

لقد غنى الشاعر الانكليزي رديارد كبلنغ للاستعمار كما يغني البلبل لحبيبتة. ونحن ضد الاستعمار. ونعتقد أن الاستعمار ضد الإنسانية. لكن رديارد كبلنغ منح لأجل أدبه الجائزة نفسها التي نالها نجيب محفوظ وشموئيل عجنون، ونعني جائزة نوبل.

إن تنقيح الأدب الصهيوني موقف خاطئ، في تقديره. وهو استمرار لموقف سحري دأبنا عليه منذ أنشئ الكيان



القطيعة. إننا مطالبون بالمواجهة بدلا من الغياب. ولهذه المواجهة سبيلان رئيسيان.

أول السبيلين أن نتزود بمعرفة الثقافة الصهيونية كي نعد العدة لدحضها وتفنيدها في مستقبل يوحى بأن مواجهات ثقافية جذرية ستحدث بين طرفي المعادلة، وأن نعرف تاريخنا وذاتنا الثقافييتين جيدا، بحيث لا تضيع الرؤيا من أذهاننا أمام وهج الثقافة الأورو/أمريكية التي تمثل إسرائيل جزءا حقيقيا منها.

وثاني هذين السبيلين أن نكون مستعدين للمشاركة الثقافية في أي حوار تنظمه الهيئات الدولية، ويستهدف بحث مستقبل ما يقوم على أساس العلاقات، لا على أساس الحرب. لأن السلام، وإن يكن بعيد المنال وشبه مستعص، احتمال قائم، ومن واجبا أن نحسب له حسابا منذ الآن، فلا نتركه يفاجئنا مثلما فاجأتنا الحرب من قبل.

وبوسعنا أن ننتقل في كلا السبيلين من ميثاق عمر بن الخطاب وعهده، مثلا، فهذا الميثاق وهذا العهد، اللذان اعترفت بهما الجماعات اليهودية منذ القرن السابع، كرسا القدس مدينة عربية إسلامية، وسمحا لهذه الجماعات بالعيش في فلسطين كجزء من تركيبها السكانية.

إننا سنختتم هذه الأفكار برفقة أسف.. فحتى الآن، لا أعرف أن مؤتمرا ثقافيا واحدا قد عقده المثقفون العرب لاستقصاء ميثاق عمر بن الخطاب. ولا أظن أحدا يعرف عنه شيئا في العالم الحديث، الذي يعتقد معظم مثقفيه أن فلسطين وطن لليهود منذ ثلاثة آلاف سنة.

وفي تقديري أن هذه هي رسالتنا التي كان انطلاقها ضروريا منذ خمسين عاما، على الأقل.

نطرح جانبا مدافع الكلمات، وأن ندخل في سياق جديد من بلورة ذات ثقافية عربية، أولا، ومن مجابهة للمفعول المنتظر للثقافة الصهيونية بهذه الذات ثانيا. من المؤكد أن ثمة خطرا على ثقافتنا، ينبعث من الثقافة الصهيونية، وقد يكون مؤذيا حقا إذا ما أتيح لها الانتشار بين ظهرانينا دون أن نعدنا لمجابهتها. الجميع يتحدثون الآن عن فرص إحلال السلام في الشرق العربي. وأغلب الظن أن نموذج السلام المصري الإسرائيلي الذي صيغ قبل ستة عشر عاما، هو الذي سيتم تعميمه - إذا تم. فآية حقائق طرحتها الأعوام الستة عشر الماضية، ويمكن أن تشكل هديا لنا للمستقبل؟

إنها لحقيقة بسيطة، ولكنها بالغة العمق. إن مشروع التطبيع، بالمعنى الساداتي، مازال حتى الآن ينتظر التطبيق. بمعنى آخر، إن الجذور الخلافية بين الثقافة العربية الإسلامية في مصر والثقافة الصهيونية في إسرائيل، لم يطرأ عليها أي تغيير جوهري. وإنه لجدير بالتنويه أن الذهن المصري مازال غير متقبل للصيغة الفكرية والأخلاقية والعقائدية التي تسم رؤية الإسرائيلي للحياة وطريقة تعامله معها. ولكن الأهم من ذلك، من وجهة نظر معينة، أن الإسرائيلي نفسه لم يبذل أي جهد يذكر لإقامة حالة تطبيعية ثقافية مع الذهنية المصرية. إنه مازال عند موقفه القديم، وهو ضرورة اعتراف العرب بحق إسرائيل التاريخي في فلسطين، ومن ثم إقامة علاقات اقتصادية معها، ستستسم بالضرورة بطابع الهيمنة.

إن رفض التطبيع هو رفض للتنازل عن حقنا في وطننا. وهو أيضا تثبيت للموقف الأخلاقي والقيم والمنطلقات التي تشكل كنه ثقافتنا. غير أننا مطالبون لأجل ذلك بما هو أكبر وأعمق بكثير من موقف



# الملاحم المشتركة لأدب الحرب في بولندا والكويت

إعداد: د. بربارا ميخالاك

زرت الكويت قبل الغزو والذي يشاهد الكويت في تلك الفترة لا يخطر بباله أبدا أنه يوما ما سيقراً ما يسمى «بأدب الحرب» في هذا البلد الخليجي الصغير، في بولندا - بعد الحرب العالمية الثانية اختص الكتاب البولنديون بأدب الحرب ولم يكتبوا غيره طوال الأربعينات والخمسينات وحتى السبعينات من هذا القرن. حيث أن أدب الحرب في الأربعينات والخمسينات كان موجودا بقوة، وليس من أدب سواه ثم خف تأثيره في الستينات والسبعينات حيث تخلله إنتاج آخر ولكن هذا النتاج الآخر لم يبلغ أدب الحرب في بولندا في تلك الفترة.

عن الغزو في الأشهر الأولى في صحيفة «صوت الكويت الدولي» كما قرأنا للشاعرة د. سعاد الصباح والشاعر د. خليفة الوقيان وغيرهم. ويمكن لنا أن نرجع هذا التأخر مقارنة بما حدث في بولندا، بأن الحرب في بولندا استمرت ست سنوات بينما في الكويت، فكلكم يعرف أن سبعة شهور ليست كافية ليلتقط الكاتب أنفاسه على المدى الطويل، وأن القصة والرواية أبطأ إلهاما من الشعر، أضف إلى ذلك أن الحياة في بولندا أثناء الحرب كانت مستقرة من نوع آخر،

## بداية ظهور كتابات الحرب:

في الكويت، نلاحظ أن الأمر يختلف بعض الشيء، حيث أننا لا نجد هذا الحجم من التخصص في أدب الحرب، حيث أن مختلف المؤلفات الأدبية يشتى أغراضها ظلت تسير جنباً إلى جنب، أضف إلى ذلك تأخر ظهور نتائج الحرب في الكويت وبخاصة في القصة والرواية. وإن كان الشعر قد سبقهما كما قرأنا في مرحلة مبكرة من الاحتلال قصائد للشاعر د. عبد الله العتيبي الذي نشرت له قصيدة

والعذاب. وإذا كانوا من قبل الحرب يكتبون عن جسد امرأة جميلة، وعن الحب، فإنهم بعد الحرب صاروا يصفونه وهو مشوه ومعذب ومحطم! ومع ذلك فقد كان هناك ثمة تفاؤل، بأن الجمر البولندي لن ينطفئ بماء الألمان بل سيعود ليشعل نارا حامية من جديد. إذا لقد عبر الشعراء مثل روجيفيش وستاف عن المعاناة. أما القارئ الآن والذي لم ير الكوارث بنفسه فقد أصيب بصدمة أخلاقية حين وصله هذا الأدب. أما بالنسبة للقصة القصيرة، فهناك عدد من الكتاب البولنديين كتبوا بشكل تسجيلي مثل بوروفسكي، نوكوفسكا، بياوتشفسكي.

وهؤلاء كتبوا عن الحدث بشكل واقعي، فلم ينقلوا الإيجابيات فقط بالنسبة للبولنديين. بل رصدوا، كذلك الجوانب السلبية لديهم، ففي قصة لبوروفسكي بعنوان «وداعا يا ماريا» نراه يكتب عن كارثة الحضارة بسبب هذه الحرب.

وبطل هذه القصة إنسان بلا مبادئ أو قيم يستفيد من هذه الحرب. صورة رجل يجسد قوته بين الضعفاء. الحرب بالنسبة له فرصة للعيش. والكتاب أشار إلى أن هذا البطل لم يمت، لأنه كان يختبئ من مواجهة الحرب، حتى أنه كان على استعداد لأن يضحى بالبولنديين من أجل أن يعيش هو. وفي هذه القصة بالذات نلمح كيف اخفق أدب الجمال.

وهذا البطل السلبي نجده عند ثريا البقصمي في قصتها «دائرة البساطير» من مجموعتها «رحيل النوافذ». وإن كانت القصتان تختلفان في الطرح إلا أن المشهد

بينما في الكويت فقد حدثت فوضى لا مثيل لها فمن الأدباء والشعراء من سافر ومنهم من ظل هنا لا يعرف المصير، فالذهول هنا كان أكبر، أما هناك أي في بولندا فقد استقرت حياة الناس بطريقة ما من خلال تعايشهم مع الحرب فظهرت المجالات الثقافية والأدبية حيث بلغت حوالي الأربعين من مطبوعات. فبولندا لم تكن وحدها مستهدفة في الحرب بل كانت طرفا.

هناك مسألة أخرى وهي أن الناس في بولندا كانوا قد تعودوا على الحرب فليست الحرب العالمية الثانية هي أول الحروب التي تنتشر شظاياها فوق سماء بولندا. أما في الكويت فقد كانت الصدمة الأولى، ففي بولندا كانت هناك قاعدة من أدب الحرب سابقة استفاد منها الأدباء البولنديون في تجربتهم اللاحقة، أما في الكويت فهي التجربة الأولى — وإن شاء الله تكون الأخيرة!

### من ملامح أدب الحرب:

نستطيع أن نقول إن أدب الجمال في بولندا توقف حين بدأت الحرب، وبدأ معها أدب الكوارث. وقد ظهر الشعر سباقا في التعبير عن تلك الكوارث. وأصبح الشعراء البولنديون يتساءلون عن مفهوم ومعنى الإنسان. ومكانته الإنسانية في المجتمع. وراحوا يطالبون باحتياجات الإنسان التي كانت عادية ومتوفرة قبل الحرب حيث أصبحوا يحلمون بمنزل، أو رغيف خبز، ثم صاروا يكتبون عن معاناة الإنسان مثل الخوف، والجوع، والعطش، والبرد،

وأطفالهم. والمفارقة أن أب هذه العائلة يعتبر قمة في المثالية بالتعامل مع أبنائه.

وكنا قبل ذلك نعتبر أن الألمان وحدهم هم المجرمون في حق بولندا، ولكن اكتشفنا بعد فترة أن الروس كذلك قتلوا البولنديين، وقد سلط الضوء على ذلك الكاتب البولندي غوستاف هيرلينك كروجينسكي حيث ألف كتابا عنوانه «العالم الآخر» كشف فيه جرائم الروس، حيث أوضح أن هناك اتفاقا كان بين الألمان والروس في بادئ الأمر.

ومثلما كان للمعتقل الدور الكبير في الكتابات البولندية، كذلك كان الأمر بالنسبة لأدب الحرب في الكويت فنجد عند الكاتب وليد الرقيب في مجموعته «طلقة في صدر الشمال» - الطلقة الرابعة والطلقة السادسة. ففي الطلقة الرابعة يوضح الكاتب صمود الشعب الكويتي أمام قسوة الاحتلال. فالولد الذي عذب بشدة. فضل الموت على الاعتراف، حيث اقتلعوا عين الطفل ثم قطعوا يديه وأطلقوا الرصاص عليه.

ويقول الرقيب في ص ٦٤:

«كيف لهذه الشفاه التي قالت أجمل

الكلام أن تمزق».

«كيف لهاتين العينين اللتين نظرتا بوله

أن تقلعا».

«كيف لهذه الأصابع التي امتدت إليك

بحنان أن تقطع».

«كيف لهذا الجسد الذي منك أن يحرق

بالكهرباء والأسيد».

«كيف لهذا الرأس الذي ضمتمته إلى

صدرك أن يفجر بطلقتين..كيف يموت

أحمد...؟».

كذلك نجد الأمر عند الكاتبة ليل محمد

اللاإنساني والشخصية السلبية والقلب الحجري. كل ذلك كان الرابط. في قصة ثريا البقصي نرى صورة سجان عراقي قاسي القلب حتى على أبناء بلده، هذا السجان استفاد من طلب زعمائه بأن يسود القمع والديكتاتورية، لكي يعيش هو. فكانت ضحاياه من النساء اللواتي يجب أن يمتن عاريات، ولكي تعطي ثريا وضوحا أكبر، لهذه الصورة، فقد ذكرت تواريخ الذين ماتوا على يديه منذ عام ١٩٦٤، أي أنهم من بنات بلده وجلدته حتى تاريخ ١٩٩٠/٩/٢ وأن هذه الأخيرة كانت فتاة كويتية!

المعتقل كموقع مكاني أو دلالة على التعذيب، كان له أثره في أدب الحرب البولندي. صور الكاتب بوروفسكي معتقل أوتشفتيس، حيث يدخل الأسرى فيه على أنه منتج يعمل فيه المعتقلون ويلعبون، وفي الطرف الآخر من المعتقل يقبع حمام ولكنه في الواقع ليس كذلك فهو عبارة عن غرفة إعدام بالغاز! ولكنها مخفية عن أعين ممثلي الصليب الأحمر الذين لا يرون في المعتقل إلا الجانب الإيجابي منه.

كذلك الأمر نجده عند الكاتبة نوكوفسكا. فلديها قصة بعنوان «إنسان قوي» حيث أن ولدا يرى أباه وهو يتجه إلى غرفة الغاز ومع ذلك ليس بإمكانه أن يفعل شيئا سوى أن يقنع والده بأن المكان الذي سيتوجه إليه هو غرفة حمام وليست غرفة للإعدام.

كما أن هناك الكاتب كروتشكوفسكي، ألف كتابا عنوانه «الألمان» ويتحدث عن عائلة ترتكب في الصباح مختلف الجرائم وفي المساء يعود الجميع مطمئنين إلى بيتهم

وتوضح هذه القصة أن أعمال المقاومة لا تتوقف عند قتل أحد المواطنين، كما يظن المحتل، بل تستمر إلى أن تتحقق الحرية ويندحر الغزاة. ورغم أن تقرير المخابرات يقول أن «المجرمة» ماتت ولن تكون هناك تفجيرات إلا أنه في اليوم التالي حدث انفجار كبير.

صور المقاومة عند ثريا البقصمي تتضح في قصة (عاشق الجدار) وقصة (زمن الانحدار) وأيضا في قصة (جمر الذاكرة) ففي «عاشق الجدار» و«زمن الانحدار» تكتب ثريا عن الشباب الصغار من الفتيان والفتيات الذين يوزعون المنشورات ويقومون بطرقهم الخاصة بمقاومة المحتل، ونلاحظ أن الكاتبة ثريا تستخدم لغة تصورات أدبية مناسبة لمثل هذه الحوادث والتجارب الإنسانية واللغة الأدبية والشعرية وهي هنا تمزج بين الحس الشعري والتسجيلي واللغة الأدبية السلسة. أما القاص طالب الرفاعي فليده قصتان ولكنهما تمثلان قصة واحدة الأولى بعنوان (أحزان صغيرة) والثانية (أغمض روعي عليك) القصة الأولى على لسان زوجة أسير وفي هذه القصة تظهر معاناة هذه الزوجة وألمها فسؤال حارق يملأ لحظتها: إلى متى سيقى زوجي أسيرا وهل سيرجع؟ أما القصة الثانية فتأتي على لسان الزوج الأسير، وهو في الزنزانة، وتتكرر نفس المعاناة حيث الملاذ الوحيد هو الحلم في العودة إلى الوطن والأهل. وتظهر هذه القصة المصير المجهول الذي لم يزل يلف قضية الأسرى الكويتيين وسط ذهول الناس، وعدم تصديقهم بزوال هذا الكابوس الذي جاء فجأة ورحل فجأة.

صالح في قصتها «نوافذ يوم جديد» من مجموعتها (موسم الورد) حيث تحكي معاناة رجل يعالج في مستشفى من أثر الاعتقال والتعذيب فهي تشرح ذلك من خلال وصف آلام الرجل بين لحظة وأخرى فتقول في ص ٦٣: «كان يتألم.. يتذكر بصمت.. يذوي بصمت تماما كسراج قديم بدأ يفقد زيته.. بيبكاء داخلي هي تراه والورد كان يراه.. والسماء تشهد وكل المواسم تشهد لحظة أله من حرب ابتلاع قرص الشمس حتى تناول جرعات الدواء المدفون في الأضلاع. ونرى أن المشاهد إياها كانت بطريقة شاعرية تجعلك تتعاطف مع البطل. أما الكاتبة ليل العثمان فنجد إنها تتناول صورا أخرى من التعذيب في كتابها (الحواجز السوداء) التعذيب المعنوي ولكن ليس بمفهومه المطلق ليس التعذيب النفسي في السجون، ولكنه تعذيب الكرامة والكبرياء. أما عن نماذج من صور المقاومة فنجد عند وليد الرقيب في «طلقة في صدر الشمال» «الطلقة الثالثة» حين تكونت مجموعة مقاومة منظمة الجميع فيها يقاتل، الأطفال والتلاميذ، من قال أن العروق تنزف عبثا (ص ٣١) فبعد الصدمة جاء رد الفعل وأصبحت العمليات العسكرية أكثر تخطيطا وتنظيما وأصبحت المقاومة مهمة الجميع. كما أن في الطلقة السابعة نموذج آخر: امرأة ورغم قهرها إلا أنها صمدت، وفضل خطيبها الهرب خارج الكويت، وفضلت هي احتضان الوطن بدلا منه لأنه الحبيب الحقيقي. كان خروجها مربيا ودخولها مربيا. ولكن المجتمع أحترمها لأنها ضحت بحياتها في سبيل الوطن.